

Ana Flávia Bedin

**À margem do sertão: ressignificações do Regionalismo no cinema
Marginal**

Dissertação submetida ao programa
pós-graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do grau de mestre em
Literatura.

Orientador: Jair Tadeu da Fonseca

Florianópolis
2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe por me querer mestre e me apoiar em todas as decisões e indecisões do percurso. Ao Rafa, pela grata companhia, paciência e ternura.

Ao professor e orientador Jair, pela liberdade de escrita e pela partilha de seu tempo. Também às participantes de minha banca de qualificação, Alessandra e Susan, pela generosa e decisiva contribuição para o texto final.

Aos demais professores do programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e à CAPES, pelo apoio financeiro.

Aos amigos queridos da ilha, Jeimy, Samanta, Simone e Robison.

Aos amigos queridos do Paraná, Marina, Dani, Alison, Ana Carla, Guilherme, Angélica e Beto.

Aos meus irmãos, sobrinhos, cunhados e demais familiares.

RESUMO

O presente trabalho discute o espaço sertanejo e as figuras marginais na filmografia do cineasta paulista Ozualdo Candeias. Parte-se do ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento” de Antonio Candido, o qual traz uma classificação das diversas percepções presentes na literatura sobre a questão do *atraso* cultural e, mais especificamente, a sua implicação para o Regionalismo. Segundo essa categorização, haveria, conforme a época, maior ou menor *consciência* do anacronismo da nossa economia em relação aos países desenvolvidos e essa *consciência* se refletiria na criação literária. As mesmas discussões sobre cópia do material cultural estrangeiro chegaram ao cinema brasileiro, que passou a tratá-las em filmes e textos, principalmente a partir da década de sessenta. Nesse cenário, encontra-se o cineasta Ozualdo Candeias, cujos trabalhos são objeto da reflexão dessa dissertação. Considerada Marginal, a filmografia de Candeias se engaja com o tema do subdesenvolvimento por meio de uma estética singular que privilegia personagens pobres e pertencentes ao “imaginário” caipira paulista. Dada essa perspectiva, esta dissertação aborda alguns temas frequentes ao Regionalismo, tanto em relação ao espaço rural brasileiro, quanto a questão do progresso econômico e da migração rural, passando por outros temas menos comuns como a prostituição.

Palavras-chave: Regionalismo, Dependência Cultural, Cinema Marginal, Ozualdo Candeias.

ABSTRACT

The present study discusses the country attribute and the marginal figures from Ozualdo Candeias' filmography. I depart from the essay "Literatura e Subdesenvolvimento", by Antonio Candido, which brings a classification for a myriad of perceptions existing in literature on the issue of cultural delay and, more precisely, its implication to Regionalism. According to such a categorization, for the time being there would be less or more consciousness about the anachronism of our economy in relation to developed countries, and this consciousness would reflect onto the literary creation. The same debates on the copy of foreign cultural material were encompassed in the Brazilian film, which started to deal with them in movies or texts, principally in the sixties. To this scenario belongs the filmmaker Ozualdo Candeias, whose works are object of consideration to the present thesis. Being considered Marginal, Candeias' filmography engages to the issue of underdevelopment by means of a singular aesthetics that privileges poor characters who belong to the caipira "imaginary" from São Paulo. Within this perspective, this study approaches some frequent issues related to the Regionalism Brazilian rural attribute, such as the issue of economic progress and rural migration, whereas tackling other not so common issues, such as prostitution.

Keywords: Keyword 1. Keyword 2. Keyword 3.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 e Figura 2: dois planos detalhes	74
Figura 3: assassinato de uma senhora.....	77
Figura 4: panorâmica de uma carroça carregada com cadáveres	79
Figura 5 fotografia do filme	81
Figura 6: utilização de legendas	88
Figura 7: chegada de Zézero na metrópole.....	90
Figura 8: assinatura dos empregados analfabetos	91
Figura 9 e Figura 10: cena final de Zezéro (1974) e capa do disco Todos os olhos (1973).....	94
Figura 11 em primeiro plano o vulto de Candinho e ao fundo uma Igreja	97
Figura 12: subjetiva indireta livre	98
Figura 13: alimentação da boneca.....	99
Figura 14: cartaz do filme Manelão: caçador de orelhas.....	101
Figura 15: exemplo de enquadramento	103
Figura 16: senhora observando a dança alheia	105

Sumário

1. LITERATURA E SUBDESENVOLVIMENTO..	17
1.1 Consciência amena do atraso	17
1.2 Consciência catastrófica do atraso.....	23
1.3 Consciência dilacerada do atraso.....	30
1.4 Literatura e Cinema contemporâneos.....	36
2. CAIPIRA	46
3. CINEMA.....	59
3.1 Cinema de poesia	59
3.2 Cinema Novo e Cinema Marginal.....	62
3.3 Ozualdo Candeias.....	66
4. FILMES DE OZUALDO CANDEIAS	73
4.1 Meu nome é Tonho (1969)	73
4.2 A herança (1970).....	80
4.3 Zézero (1974)	88
4.4 Candinho (1976)	94
4.5 Manelão, o caçador de orelhas (1982)	100
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
Referências bibliográficas:	111

INTRODUÇÃO

Em um país com uma dimensão geográfica admirável como o Brasil, conceber um projeto nacionalista que contemplasse a heterogeneidade de ambientes e indivíduos foi e continua sendo tarefa complicada. Empenho-me em periodizar, nesta dissertação, o papel que se atribuiu ao espaço do sertão ou, também, ao Regionalismo nessa empreitada, buscando evidenciar as tensões que derivam da variação do tema para a crítica literária e cultural.

Albertina Vicentini, em *Regionalismo literário e sentidos do sertão* (2008), discorre sobre as fronteiras que foram se assentando desde o descobrimento do Brasil, com a finalidade de explicitar supostas diferenças culturais entre a região sertaneja e outras. Esses pares de oposições estabeleceram com a *literatura regionalista* um repertório característico. Embora se possa questionar a validade das simetrias que realiza a autora, optei por citar o longo trecho em que se faz um resumo das orientações que o *sertão* comporta ou comportou, de uma forma ou outra no imaginário brasileiro.

Primeiro, a *parelha litoral & sertão* (que se inicia com a Carta de Pero Vaz de Caminha e culmina numa obra como a de Euclides da Cunha, que não é um regionalista literário, mas quem discutiu a região fundamentalmente nesses termos, ao lado da questão da raça e do meio). Mais à frente, na representação de Taunay e José de Alencar, a *parelha campo & cidade*, imperiosa até hoje na música ou na literatura, com a expressão única de Guimarães Rosa a partir de meados dos anos 40. No final do século passado, com o surgimento dos estudos etnográficos e folclóricos de Couto de Magalhães e Sílvia Romero, precedidos ainda por José de Alencar, a *parelha norte & sul*, desdobrada a partir do romance nordestino de 30, em Norte, Nordeste, Sul, Centro-Oeste e Sudeste. Posteriormente, desde Monteiro Lobato até hoje, a *parelha interior & capital*, que nos parece ser o âmbito básico do atual regionalismo.

Além disso, o sertão também vem sendo recortado como elemento de uma totalidade que se situa num outro lugar propriamente falando, distanciado de

tudo (o contraponto ainda é feito por oposição) e em todos os sentidos possíveis. Há o sentido *espacial* – o sertão é o interior longínquo e despovoado, ou povoado por uma raça mestiça, ou o *locus amoenus* das bucólicas greco-romanas; o sentido *econômico* – o sertão mantém uma economia distante da economia da metrópole e do litoral, agrária e subdesenvolvida em face da economia industrial e mais desenvolvida da metrópole; o sentido *social* – o sertão mantém um outro tipo de associação de membros, uma associação mais comunitária, outro tipo de usos e costumes; a aliança sociopolítica – o poder dos coronéis, o desvalimento dos camaradas, a luta social dos estados periféricos; o sentido *psicossocial*, na perspectiva da antropologia – o sertão detém um universo psíquico mais ritualizado, com formas de pensamento mais míticas e agônicas; o sentido *histórico* – o sertão detém a chave de nossa origem histórica típica e genuína, a partir das entradas e bandeiras, por exemplo; e o sentido *imaginário* propriamente falando – quando o sertão avulta como local de vida heroica ou trágica, de vida salutar e genuína, ou vida identitária (VICENTINI, 2008, p.189).

Apontada pela autora, a demarcação dessa *coleção de fronteiras* remonta ao período colonial, cuja importância da importação do olhar do colonizador é essencial para compreender o principal sentido atribuído ao signo, que é a de lugar distante ou oposto das metrópoles e da “civilização”.

Como se sabe, o Brasil oitocentista, ambicioso pela modernização e pela vida urbana, concentrava riqueza e alguns símbolos da modernidade nas principais cidades da época ao mesmo tempo em que convivia com imensas terras inexploradas pelo colonizador ou dominadas pela natureza. Sob o Romantismo, cuja primeira geração chamou-se de Indianista, evidenciou-se a ambição em tornar a cultura nacional independente da Portuguesa, seguindo o passo dos episódios políticos. Concomitante à busca de desligar-se da metrópole, percebe-se um movimento de continuidade, do qual Antelo comenta:

A legitimação e consolidação de uma nova ordem pós-colonial, em suma, a construção da nação, requeria, em consequência, um discurso de ruptura mas também de continuidade, que se enlaçasse com uma continuidade mais alta ainda, à que se denominava progresso. (ANTELO, 1997, p.116)

Uma das linhas de continuidade se dará pela adoção do *exótico* como matéria literária. A ideia de *descrever* fatos, objetos e situações insólitas ao europeu demonstra a preocupação de um projeto nacionalista que se propunha a fazer o Brasil ser reconhecido como uma nação que, gradativamente, cumpriria um destino de desenvolvimento e afirmação internacional. Porém, firmar o desconhecido e idealizado sertão como particularidade nacional, não se fará sem a reminiscência de uma interpretação já realizada pelo colonizador:

E, se é problemática essa fundação de uma imagem original, singular, de Brasil, é igualmente difícil olhar para a paisagem brasileira real, que lá está de fato, quando o ponto de vista a ser adotado para fitá-la é pré-dado quando o modo de vê-la se acha previamente determinado por toda uma série de crônicas, relatos, notícias, romances, por uma sucessão de miradas, estrangeiras ou não, que lhe demarcam os contornos, tonalidades, sombreados. (SÜSSEKIND, 2006 p.32)

A vasta descrição da literatura de viagem no livro de Sússekínd é feita a fim de demonstrar o processo de “descobrimento” do Brasil pelos portugueses, principalmente das paisagens brasileiras. A preocupação, como foi possível verificar em várias obras, encontra-se em apresentar minuciosamente a fauna e flora, aproximando-se de um discurso científico, como virá a ser o dos naturalistas¹; que ao mesmo tempo em que se volta para a paisagem, sabe que “era preciso ‘não ver’ a paisagem”².

¹ Escola literária posterior ao Romantismo que se baseava no determinismo para explicar o comportamento humano.

² (SÜSSEKIND, 2006, p.33).

Por consequência, entre os viajantes cronistas estrangeiros, fixou-se uma divisão imaginária entre as terras do litoral e as do sertão. Telles destaca que “a palavra sertão está em todos os cronistas e viajantes que visitaram o Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII” (p.73).

A palavra sertão tem servido em Portugal e no Brasil para designar o “incerto”, o “desconhecido”, o “longínquo”, o “interior”, o “inculto” (terras não cultivadas e de gente grosseira)” numa perspectiva de oposição ao ponto de vista do observador, que se vê sempre no “certo”, no “conhecido”, no “próximo”, no “litoral”, no “culto” isto é, num lugar privilegiado — na “civilização”. É uma dessas palavras que traz em si, por dentro e por fora, as marcas do processo colonizador. (TELLES, 2009, p.71).

O signo sertão, dado como lugar remoto e afastado da civilização por isso, vai se tornando essencial dentro da cultura brasileira, sobretudo porque foi emprestado à tradição regionalista. Serão qualificadas como obras regionalistas obras produzidas em locais, tempos e com qualidade heterogênea entre si, mas que possuem em comum o uso ou valorização de peculiaridades de regiões que, no contexto brasileiro, referem-se àquilo que não é nem a cidade do Rio de Janeiro, nem a cidade de São Paulo.

Durante o primeiro Regionalismo, questões sociais foram omitidas em troca de uma descrição da paisagem e da natureza. A omissão desses problemas e complexidades favorecia uma elite oligárquica do país que não tinha interesse em denunciar a desproporção econômica entre as regiões. Desse modo, ora se excluiu o negro, o índio e a temática rural, ora se realizou uma idealização por meio da *amenidade*³. “Assim, o índio era europeizado nas virtudes e costumes [...] a mestiçagem era ignorada; a paisagem, amaneirada”⁴. Os idealistas do projeto a que me refiro acreditavam que poderiam

³ “Traço básico da literatura regionalista produzida na fase da consciência amena do atraso, associado ao exotismo e ao pitoresco, consiste na representação superficial e harmonizante das relações humanas e sociais em grupos marcados pelo atraso, pela miséria e pela incultura.” (CANDIDO, 1989).

⁴ (CANDIDO, 2011, p.127).

[...] como “eternos Adãos” que parecem se definir escritores e estudiosos no Romantismo brasileiro. Caberia a eles nomear, classificar o que diferenciaria a sua literatura nacional de outras. E, estabelecendo o marco inaugural, o destino da produção cultural que a ele se seguisse seria repetido sem cessar, apenas “desenvolvendo” o que aí já se achasse “em embrião”. (SÜSSEKIND, 2006, p.17)

Apelidado posteriormente de “consciência amena do atraso” por Candido, o primeiro Regionalismo antecede uma disputa que está discutida ainda na primeira parte do texto, a qual se refere ao antagonismo que uma literatura “regional” faria a outra, “universal”. Para tanto, acusam-se os primeiros regionalistas de disporem de um ponto de vista fantasioso relativo ao sertão.

Contrariando a paradoxal adoção do pitoresco como emblema nacional, o Regionalismo⁵ de Euclides da Cunha, em *Os Sertões* (1902), altera o olhar estrangeiro de observador e, de dentro do sertão de Canudos, expõe a miséria do sertanejo que luta contra a aspereza da terra⁶. O uso da linguagem científica na descrição do homem, da terra e da luta situa os problemas numa perspectiva política que, como veremos, tornar-se-á crítica social. Ademais disso, o uso do artigo definido “os”⁷, pluralizando o sertão, nos indica que não é mais possível considerar uniforme todo o espaço interior.

A crítica à situação de penúria social do sertanejo vai aparecer com intensidade durante a segunda geração modernista em boa parte da obra literária de Graciliano Ramos, fato que levou Candido a nomear o período em que alguns autores tomaram posição de inconformidade com a situação de miséria do sertão de “consciência catastrófica do atraso”. O

⁵ Ao filiar Euclides da Cunha ao Regionalismo, adoto a perspectiva de que a inserção ou não do livro na escola depende da matéria com a qual trabalha, no caso, o rural.

⁶ Por outro lado, Euclides da Cunha é acusado de estereotipar o sertanejo como um ser inadaptado para a civilização, atrasado mentalmente.

⁷ “Na verdade a forma plural já era bem conhecida, como se deduz de várias passagens em *O selvagem*, de Couto de Magalhães, para quem o sertão abrangia todo o *hinterland* do Brasil, havendo vários sertões, o do Mato Grosso, o de Goiás, o de Minas, do Amazonas e em outros lugares longe do litoral marítimo e desabitados ou habitados pelos indígenas.” (TELLES, 2009, p. 99).

impacto da narrativa sobre a seca e a miséria que se alastram no sertão soma ao imaginário sobre o sertão a exclusão política e social do homem sertanejo.

O que se convencionou chamar de sertão foi ganhando assim outra delimitação geográfica e hoje é comumente compreendido pelo sertão nordestino. O baixo índice pluviométrico, o clima semiárido e o bioma de caatinga reduzem a produção agrícola e pecuária a não mais do que para subsistência, o que por si já dificulta a produção e o consumo dos bens de consumo. Essa característica da economia sertaneja, como vimos acima, é uma das circunstâncias da divisão simbólica entre sociedades urbano-industriais de outras, de subsistência, *subdesenvolvidas* e arcaicas.

Convém lembrar que, embora haja essa convenção informal a respeito da localização do sertão, o registro dos romances e narrativas noutros sertões possibilitou a composição de outros tipos sociais sertanejos, como os caboclos⁸, caipiras⁹ e gaúchos¹⁰. Em comum, tende-se a figurar esses indivíduos a partir do isolamento geográfico, o trabalho com a terra, a tradição oral e a exclusão social.

Tendo-se transformado em meio de denúncia social e de voz para populações excluídas dos processos econômicos capitalistas, passou-se a associar o Regionalismo a uma resistência à ideia de “nação” conquanto a contrapõe forjando uma “região”. Como argumenta Araújo (2006), está implícita nessa dicotomia a associação do Regionalismo a uma ficção mais preocupada com o conteúdo social e vulnerável no plano estético, o que a colocaria hierarquicamente abaixo da literatura “não regional”.

Tentando arrazoar os termos dessa discussão, pode-se dizer que a insuficiência e a fragilidade dos argumentos com que o Regionalismo foi estudado por algumas de nossas principais histórias literárias mostra que o ato crítico esteve também relacionado com uma ideia de hierarquia. O difícil será encontrar os termos dessa escala de valores, pois ela não pode ser facilmente resumida aos termos de

⁸ Monteiro Lobato se refere ao caipira como caboclo em *Urupês* (1918).

⁹ Candido, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

¹⁰ Maestri Filho, Mário José. O escravo gaúcho. Vol. 93. Brasiliense, 1984.

região e nação, mas também não se encerra na oposição elite/excluídos. (ARAÚJO, 2006, p. 123).

Essa discussão permeará todo o texto, até chegar a uma terceira categoria chamada de “consciência dilacerada do atraso” que perturba os parâmetros da crítica literária do Regionalismo. Sob a tutela dessa *consciência*, Candido apreende que o escritor Guimarães Rosa teria sido capaz de transformar o sertão e o sertanejo em “universalidade da região”, localizando, uma vez mais, uma distância entre a matéria particular e a universal.

Como foi entrevisto, o primeiro capítulo do trabalho será apoiado no ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento* (1989) de Antonio Candido. A leitura seletiva pelo referido texto em detrimento da extensa obra do autor se explica porque, nele, Candido exprime três fases que configurariam o modo de se pensar o “subdesenvolvimento” no qual se insere o país. O atraso econômico admitido pela classificação do autor permite que se discuta de que forma a literatura e sua crítica especializada lidam com o problema da dependência cultural.

Já na segunda parte do trabalho, discute-se como o cinema brasileiro vem lidando com a herança literária e crítica do Regionalismo. Para tal, foi escolhida boa parte da filmografia de Ozualdo Candeias, cineasta brasileiro que trabalha com a matéria rural em filmes das décadas de 60 e 70, principalmente. Em virtude do colapso ocorrido durante esse período de intensa migração e transformação dos territórios, Candeias elege o caipira paulista para discutir questões de classe e de dependência cultural dentro do cinema brasileiro.

Também acusados de macaquear o cinema estrangeiro, aos cineastas brasileiros permanece a questão da dependência cultural e a isso se soma a complexa tarefa de *competir* com a “cultura de massa”. Essas e outras questões serão tomadas de diferentes maneiras pelo cinema. Amácio Mazzaropi, um dos ícones da Chanchada dos anos 50 e 60, tornará o caipira paulista num personagem popular e que, como consequência, terá um sucesso comercial bastante evidente. A Chanchada, embora apresente características singulares e se diferencie dos gêneros estrangeiros, será lida como um gênero menor, devido ao conteúdo cômico e a pouca elaboração técnica. Quase toda a crítica e os cineastas posteriores a Mazzaropi avaliam a sua produção como ingênua, quase como numa *inconsciência do atraso*.

Diferente graduação é dada a Glauber Rocha, cineasta do Cinema Novo que também trabalhou com o sertanejo, neste caso, o nordestino.

Manifestada a preocupação estética com o cinema nacional, a inspiração no cenário e na gente sertaneja ensinava visitar a tradição regionalista literária e, por meio dela, estabelecer um cinema *descolonizado* tanto na sua forma quanto no conteúdo.

A leitura que se faz dos dois cineastas distingue duas formas relativamente definidas: a primeira delas, mais preocupada em divertir o público com um caipira descompromissado com as questões políticas e sociais e, a outra, em converter o sertanejo em homem da revolução. Como irá se discutir no segundo capítulo, essa aparente dicotomia é permeada por outras discussões importantes, entre elas a recepção do público e a relação com o mercado, discussões levantadas principalmente pelos cineastas do Cinema Marginal.

Não sendo exclusividade do período, mas nele sobressaindo, o domínio do desenvolvimentismo, favorecido pelo Estado então sob Regime Militar, descortina um cenário bastante desfavorável para a expressão crítica *não alinhada*. Por essa razão, retomo o texto *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, de Didi-Huberman, a fim de verificar uma das alternativas de discurso que foram adotadas para criticar o estado de coisas no período que se dá por “lampejos”, ou seja, por indícios e fragmentos em detrimento da unidade e da totalidade.

Dito isso, parte da filmografia de Ozualdo Candeias é trazida para o texto e nela verifica-se a hesitação que, sutilmente em alguns filmes e escancaradamente em outros, o diretor sustenta em relação à promessa de desenvolvimento industrial. Com algumas variações de repertório e método, serão constantes a desesperança, a caminhada errante e, como não poderia ser diferente, a marginalidade dos caipiras que, mesmo próximos ou dentro da cidade de São Paulo, encontram-se à margem dela.

1. LITERATURA E SUBDESENVOLVIMENTO

1.1 Consciência amena do atraso

São três as espécies de orientações que Antônio Candido, no breve ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento* (1989), assinala entre os escritores brasileiros a respeito da dependência cultural. O autor o faz cronologicamente, e a primeira delas consta até meados da década de 1930. A chamada "consciência amena do atraso" se caracteriza por representações que dão ênfase à natureza, ao exótico e ao futuro promissor do país. A expressão "país novo", serve como exemplar do sentimento de então.

É a partir dessa noção que a ficção, sobretudo o Romantismo¹¹ regionalista, investirá em localizar seus enredos em regiões afastadas dos centros urbanos, como por exemplo o sertão e a floresta. Embrenhando-se naquilo que é supostamente da terra e do povo brasileiro afim de formar¹² uma literatura nacional, as singularidades, a cor local e o exótico

¹¹ Na edição comemorativa da obra *Literatura e Sociedade*, Walnice Nogueira Galvão nomeia de "primeiro regionalismo" o movimento sertanista simultâneo ao Romantismo. "Entre as vozes a se fazerem ouvir no primeiro Regionalismo estão alguns pioneiros de certa importância. Bernardo Guimarães põe em cena o cerrado mato-grossense, em *O ermitão de Muquém* (1865), *O garimpeiro* (1872) e *A escrava Isaura* (1875), o mais famoso de seus romances. Taunay, a região centro-leste em *Inocência* (1872). O cearense Franklin Távora – teorizador e militante do Regionalismo – o nordeste, em *O cabeloira* (1876), *O matuto* (1878) e *O Lourenço* (1881). José de Alencar, uma espécie de pai fundador de nossa prosa de ficção, visava dar um quadro o mais completo possível do país, no tempo e no espaço. E veio a escrever vários romances propriamente regionalistas, a exemplo de *O gaúcho* (1870), *Til* (1872) e *O sertanejo* (1875). Os tipos humanos das diferentes regiões e províncias, a cor local, a notação pitoresca, concentravam a prosa desses autores". (CANDIDO, 2000, p.48)

¹² A polêmica envolvendo a expressão "formação" surge após a publicação do livro *Formação da Literatura Brasileira* e resume-se à denúncia da ausência de literaturas fora do eixo São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, do autor Machado de Assis e do Barroco na cronologia arranjada por Candido. Ver FISCHER, Luís Augusto. *A Formação vista desde o sertão*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.18, 2011, p. 41-72.

serão, inclusive, premissa de alguns críticos literários para o juízo estético das obras. Segundo o mesmo autor:

A nossa crítica, rudimentar antes de Silvio Romero e do Naturalismo, participou do movimento por meio do “critério de nacionalidade”, tomado como elemento fundamental de interpretação e consistindo em definir e avaliar um escritor ou obra por meio do grau maior ou menor com que exprimia a terra e a sociedade brasileira. (CANDIDO, 2011, p.123).

Boa parte da crítica, assim, articulava-se aos escritores e a essas obras, com a disposição de impulsionar o que acreditava ser uma autêntica literatura brasileira. Confiando na grandiosidade das paisagens naturais, no excesso de recursos também naturais, a intelectualidade da época presumia que o destino espontâneo das letras nacionais aconteceria a partir do estabelecimento da sua “originalidade”.

Se, por um lado, a solução agradava outros críticos e escritores, como Machado de Assis, já em 1873, reclama outra sensibilidade, justificando que a insistência na cor local postergava outros assuntos da época, contemporâneos e “universais”:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1994, não paginado).

A partir dessas duas noções distintas, encaminha-se um longo e permanente debate. Conforme já demonstrou Santiago¹³, um bom ponto

¹³ Silviano Santiago no livro *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural* (2004) relembra a posição fundamental de Joaquim Nabuco, que em *Minha Formação* (1900) vai dissertar sobre a sua percepção sobre a literatura e política nacional.

de partida é a figura de Joaquim Nabuco, político, escritor e amigo pessoal de Machado de Assis. O livro de memórias, *Minha formação* (1900), trata da sua falta de identificação com quase tudo o que é brasileiro e explicita o problema da dependência cultural.

Ao longo do supracitado livro, Nabuco relembra detalhadamente várias de suas experiências (e destaco aqui a experiência da formação¹⁴) ao redor do mundo. Homem cosmopolita, conforme se considerava, enumera por países a influência em seu caráter intencionalmente universal. A dialética localismo *versus* cosmopolitismo principia-se no terreno da política, a qual, para o autor, divide-se entre a “universal” que sobrepuja a nacional. Ao se referir ao “espírito humano”, sustenta:

Não quero dizer que haja duas humanidades, a alta e a baixa, e que nós sejamos desta última; talvez a humanidade se renove um dia pelos seus galhos americanos; mas, no século em que vivemos, o espírito humano, que é um só e terrivelmente centralista, está do outro lado do Atlântico; o Novo Mundo para tudo o que é imaginação estética ou histórica é uma verdadeira solidão, em que aquele espírito se sente tão longe das suas reminiscências, das suas associações de ideias, como se o passado todo da raça humana se lhe tivesse apagado da lembrança e ele devesse balbuciar de novo, soletrar outra vez, como criança, tudo o que aprendeu sobre o céu da Ática... (NABUCO, 1900, p.11).

A ausência de uma tradição cultural brasileira constatada na fala de Nabuco se choca com a consolidada experiência estrangeira. Na fatal comparação, verifica-se a tendência em pensar nossa literatura como “derivada”, ou mais comumente como “galho” da colonizadora e as nossas questões políticas, sociais e filosóficas como insignificantes diante da europeia.

É como se, para ele, a ainda imatura civilização deva seguir a vigência e aprimoramento desse mesmo modo de ser europeu. Além

¹⁴ Suarez, Rosana. *Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural)*. *Kriterion: Revista de filosofia* 46.112 (2005): 191-198. Conceito que significa, fundamentalmente, formação cultural.

disso, fica patente que o autor considera que o único meio de realização cultural é pela lenta e paciente assimilação dos modelos estrangeiros.

A utilização de metáforas orgânicas – árvore, galho, arbusto – para a explicação de nossa dependência cultural, obedece à razão crítica iluminista, que defende a ordem causalista e cronológica das influências, ficando estabelecida a necessidade, por critérios naturalistas, o nosso vínculo com as literaturas europeias torna-se placentário¹⁵, não constituindo, portanto, uma opção. (SOUZA, 2007, p. 48).

Como vimos, o recurso discursivo de que se serve Nabuco para justificar sua preferência pela cultura europeia deriva da comparação que se pauta no tempo de duração das duas tradições, na distância geográfica que isolaria o Brasil desse centro irradiador que é o Velho continente e sobretudo na suas respectivas Histórias. Não é por acaso, portanto, que aos seus olhos, nossa literatura pareça precária, visto que não se serve do institucionalizado conhecimento europeu.

Roberto Schwarz, no ensaio *Nacional por subtração* (1987), problematiza a questão dos conceitos importados pela academia e também a dicotomia original *versus* cópia. Perseguindo uma origem do “mal-estar” do brasileiro em relação a nossa situação cultural, marca a tardia abolição da escravidão (1888) como procedência de uma contradição com a qual a elite intelectual – compreendendo Nabuco – lida até a atualidade, que é o descompasso entre teorias importadas e a impossibilidade de aplicá-las nacionalmente. “Todos comportam o sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo.”¹⁶

A preocupação com as categorias de fonte e influência, apesar de manifesta, é permeada pela discussão acadêmica do abandono do estudo

¹⁵ A metáfora do galho também está no trecho de *Literatura e Subdesenvolvimento* (1989) de Cândido: “Encaremos portanto serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas europeias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural.” Optei, no entanto, por discutir a questão, mais adiante, utilizando ensaios de Roberto Schwarz, que dialoga diretamente com Silviano Santiago.

¹⁶ (SCHWARZ, 1987, p.30)

de certas teorias prematuramente, o que seria um traço, antes que da sociedade brasileira, de uma classe específica: a elite letrada. Cria-se, segundo o professor, portanto, um falso problema, visto que parte de uma incongruência que este grupo específico não consegue resolver. “O sentimento de viverem entre instituições e ideias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local”¹⁷.

Esta inadequação da qual padece o referido grupo, perpetuou a ideia de que a arte produzida no Brasil é cópia ou tende a ser pura imitação da estrangeira (consistindo, no período colonial de cópia da portuguesa, seguido, na pós-independência, da francesa ou inglesa e na modernidade da norte-americana), assertiva a qual, *a priori*, o autor não se opõe, uma vez que considera a cópia inevitável.

No entanto, entende que há nesta prática “relações de poder em jogo”, qual seja: a assimetria entre as referidas sociedades que torna a *influência* estrangeira imperativa. E ainda, considera que a desigualdade econômica faz com que os países subdesenvolvidos sejam propensos à subordinação pelos países que detêm o poder político e econômico. Em outras palavras, leva adiante a afirmação do “atraso como parte da história contemporânea do capital”¹⁸.

Na paráfrase de Paulo Emilio Salles Gomes¹⁹, – a que, não por acaso, também Schwarz recorreu – “A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”, Silviano Santiago situa o paradoxo do intelectual brasileiro entre o emprego de “um discurso *histórico*, que o explica mas que o destruiu, e um discurso *antropológico*, que não mais o explica, mas que fala do seu ser enquanto destruição.”²⁰

Procurando adotar o discurso antropológico ou etnográfico, esse autor busca pensar a dependência cultural subvertendo o método de Schwarz. Se a dependência é um fato – e neste ponto ambos autores concordam –, deriva para o autor não somente da imposição econômica e cultural que os países colonizadores desempenham sob os colonizados, mas do fato de a crítica dos países periféricos se apoiar na comparação e avaliação das obras pela tradição, pelo atraso e pela influência, três critérios derivados de “princípios etnocêntricos”.

¹⁷ Idem, p.32

¹⁸ Ibidem, p.48

¹⁹ (1980, p.77),

²⁰ (SANTIAGO, 1980, p. 17, grifo do autor)

Isso posto, o emprego do método de Schwarz destacaria antes as carências e o retardamento da nossa literatura em relação à europeia do que a sua diferença ao que vinha se denominando “literatura universal”. Ao confiar a “universalidade” a somente um modelo possível de literatura europeia, nega-se o fato dela própria, – ainda nos séculos que precederam a modernidade – também ser híbrida, estar em constante transformação, dividir-se em inumeráveis particularidades e ser parte de uma narrativa que se tornou hegemônica, mas que não o é, inerentemente.

Ao construir-se a noção de universalidade a partir da experiência particular (ou paroquial) da história europeia e realizar a leitura da totalidade do tempo e do espaço da experiência humana do ponto de vista dessa particularidade, institui-se uma universalidade radicalmente excludente. (LANDER, 2005, p. 10).

É neste sentido que hoje se encoraja a releitura de narrativas não oficiais, marginais e periféricas, antes evitadas pela academia, dada a percepção da “necessidade do confronto do intelectual latino-americano com certas disciplinas de saber oriundas do pensamento europeu”²¹.

No Brasil, Santiago elege, como ponto inaugural da institucionalização do saber europeu, a chegada dos portugueses no país. O professor lembra que os dogmas cristãos, por exemplo, foram forjados nas sociedades autóctones americanas no processo de colonização pretendido pela nação portuguesa. Para ele, o recurso da imitação, ao qual os jesuítas recorriam para se aproximar dos nativos, é uma forma de violência que, autoritariamente, instituiu um tipo europeu a ser copiado:

A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao modelo original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia de modelo original mas em sua origem apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno da duplicação se estabelece como única regra válida de civilização. (SANTIAGO, 2000, p.14).

²¹ Idem, p.19

O resultado desse apagamento, então, encontra-se na “hierarquização” das influências, de forma que é na extinção de modos de ser e, não na oscilação e embate entre eles, que se normatiza a literatura nacional. Como caminho para o abandono da crítica tradicionalmente realizada no Brasil (e na América Latina), Silviano propõe um trabalho de leitura que seja baseado na *diferença* da literatura latino-americana e não na *semelhança* que esta possui com a estrangeira.

O caminho que lhe parece mais adequado para tal empreitada são gestos de clandestinidade ou, como ele mesmo aponta, a “transgressão”. Entendendo que, se há um modelo de realizar e criticar a literatura, ele também é passível de sofrer fraturas, infiltrações. “O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão”²². Assim,

A hierarquização pelos critérios de “atraso” e de “originalidade” cai subitamente por terra, pois se subvertem esses valores. Subversão esta que não é um jogo gratuito de cunho nacionalista estreito, tipo integralismo dos anos 30, mas compreensão de que, apesar de se produzir uma obra culturalmente dependente, pode-se dar o salto por cima das imitações e das sínteses enciclopédicas etnocêntricas e contribuir com algo original. (SANTIAGO, 1980, p. 22, grifo do autor).

Vale lembrar, que a “originalidade” que reclama Santiago antes relaciona-se com a renúncia aos critérios acima citados do que com o engano que poderia nos levar a pensar que existe uma literatura “original”. Neste sentido, permanece discutindo como se desdobrará a questão da dependência cultural, tendo em vista a continuidade ou ruptura da noção de universalidade.

1.2 Consciência catastrófica do atraso

²² (SANTIAGO, 2000, p.25).

Retomando o ensaio *Literatura e subdesenvolvimento* de Candido, damos com a “consciência catastrófica do atraso” ou “consciência do subdesenvolvimento”, que se caracteriza pela constatação do atraso tecnológico, da precariedade da educação formal e das desigualdades agrárias do país e que é retratado pela literatura pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

A sequência do citado ensaio se dará novamente pela comparação de nossa literatura com a de outros países, chamados agora de Primeiro Mundo. Candido tende a aproximar o Brasil, em sua reflexão, de outros países da América Latina porque constata que as afinidades culturais e, principalmente, as *debilidades* culturais procedentes da falta de recursos financeiros são de mesma natureza. Além de que, há latente no reconhecimento do atraso, a perspectiva de luta e a sua superação:

Com efeito, quanto mais o homem livre que pensa se imbuí da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele se imbuí da aspiração revolucionária – isto é, do desejo de rejeitar o jugo econômico e político do imperialismo e de promover em cada país a modificação das estruturas internas, que alimentam a situação de subdesenvolvimento. No entanto, encara com maior objetividade e serenidade o problema das influências, vendo-as como vinculação normal no plano da cultura. (CANDIDO, 1989, p.154).

O autor situa a fase sendo posterior à Segunda Guerra, porém, por uma questão de continuidade, abordarei a mudança de perspectiva em relação à cultura brasileira, a partir da primeira geração modernista (1922-1930).

Este primeiro momento, chamado de “fase heroica”, importa porque é nesse ínterim que a geração da qual fizeram parte Oswald e Mario de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros, se dará conta da “indefinição do caráter nacional; indefinição necessariamente instável e prestes a coagular-se em variantes do mesmo caráter, ora cúpido, ora triste, ora cordial, ora malandro”²³.

²³ (BOSI, 2003, p.209).

É nesse sentido que o *Manifesto Poesia Pau Brasil* de Oswald de Andrade, de 1924, tem um cunho político de ruptura com a estética romântica, visto que considerava que ela era desligada do local, exótica. Por isso reivindicava: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”²⁴.

“*Tupy or not tupy, that is the question*”; indagação irreverente do *Manifesto Antropófago* (1928), do mesmo autor, ajusta a questão ontológica em terreno brasileiro e traz à cena o grupo indígena idealizado no século anterior pela literatura Romântica indigenista. Desviando-se do problema da dependência cultural como fardo da nação, esse manifesto postula, por meio de aforismos, uma forma de importação cultural, que se daria pela deglutição crítica do material cultural estrangeiro.

Não desaparecendo o tema da representação da identidade nacional, a tentativa em localizá-la na literatura continua a ser preocupação entre o grupo modernista. A singularidade do caráter brasileiro, no entanto, seria justamente a sua ausência e com ela a possibilidade de reelaboração constante. A fim de esclarecer a tese, trago uma das leituras de Sueli Rolnik, a respeito do “modo antropofágico de subjetivação”, que pode servir de guia para pensar uma das tendências interpretativas atuais do manifesto. Segundo ela, a subjetividade cultural brasileira, operada pela antropofagia, possui uma disposição à não estagnação, ou seja,

Uma certa maleabilidade para deixar-se habitar por uma constante variação de universos, bem como, uma certa liberdade de criação de novas máscaras, territórios de existência marcados pela hibridação de tais universos. (ROLNIK, 2000, p. 10).

A devoração que realiza o sujeito antropófago não é primordialmente seletiva; devora não somente ao “outro” europeu, mas também aos “outros” periféricos, marginais. Esse “fluxo” contínuo impossibilita as identidades de permanecer estanques, visto que ele não se apoia somente em *uma* tradição, mas, sobretudo, na atualização

²⁴ (ANDRADE, 1972, p.06).

constante, de modo que “a antropofagia não devora corpos, ela produz corpos”²⁵.

Não é consenso, no entanto, o fato de a Antropofagia ter deixado em suspenso a acepção pitoresca herdada do romantismo. Porém, é possível afirmar que o conceito se tornará uma constante na crítica e na arte nacional porque, ao menos, indica um desvio possível. Continuo com Rolnik:

Para alguns, o Movimento Antropofágico persistiu na posição subalterna, pois nada mais fez do que assumir o primitivo idealizado, este Outro utópico que a crítica europeia produziu naquele momento. O “não europeu” continuaria assim discriminado como exótico, o único que teria mudado é que de desqualificado passa a enaltecido. Esta interpretação parece ignorar que a força da Antropofagia é justamente a afirmação irreverente da mistura que não respeita qualquer espécie de hierarquia cultural *a priori*, já que para este modo de produção de cultura todos os repertórios são potencialmente equivalentes enquanto fornecedores de recursos para produzir sentido, e é só isto o que conta. (ROLNIK, 1998, p. 5).

Grosso modo, a acusação se sustenta no contraste com outros modernistas do período, como Gilberto Freyre. Ao lançar o Manifesto Regionalista (1926),²⁶ Freyre também busca pensar em uma afirmação cultural do país, mas por uma via distinta dos modernistas paulistas. Tradicionalista, o manifesto celebra a *cultura* nordestina e, com um tom nostálgico, reclama a permanência de certos hábitos que, para ele e o grupo que representa, sinalizam características da *região* em questão.

Dito de outro modo: há uma continuidade – ainda que incompleta – adotada pelos regionalistas recifenses de uma vertente romântica que celebrava a tradição nordestina, almejava a manutenção de costumes locais e pretendia apontar a disparidade entre as regiões do país. Ao contrário, os modernistas paulistas priorizaram um projeto nacionalista

²⁵ (ANTELO, 2001, p.264).

²⁶ Há contestação sobre a data efetiva de lançamento do manifesto.

no qual “a eliminação das partes em favor do conjunto” era obrigatória para pensar uma unidade dentro da heterogeneidade do país.

Há um legado deixado pelo grupo Regionalista de Freyre que será visível em diversos escritores que adotaram uma perspectiva de regionalidade e, desse modo, passam a pensar em um determinado espaço, seja ele geográfico ou cultural, determinado por uma fronteira e com uma *identidade* própria. A afirmação das particularidades identitárias entre regiões serviu principalmente para demarcar diferenças econômicas e sociais dentro de grupos que ocupam regiões centrais/litorâneas e outras, que ocupam os sertões/interior.

Naturalmente, para Freyre e boa parte dos que o sucederam, a demarcação dessas regiões se dava por critérios “científicos” tais como a geografia ou sociologia das populações. É correto observar, no entanto, que:

A região, sem deixar de ser em algum grau um espaço natural, com fronteiras naturais, é antes de tudo um espaço construído por decisão, seja política, seja da ordem das representações, entre as quais as de diferentes ciências. (POZENATO, 2001, p. 2).

Por decisão política, a denominada “geração de 30” estabelece uma literatura esforçada em compreender problemas sociais sob um ponto de vista particularista. Nesse caso, o romance foi o gênero adotado por esse movimento que, se não pode ser considerado uma continuidade do anterior²⁷, ao menos permaneceu discutindo a identificação cultural e política brasileira.

Em sua maioria composta por pessoas pobres, do meio rural ou afastados das metrópoles, as personagens dos romances de 30 escancaram a falácia do progresso, numa “pré-consciência catastrófica do subdesenvolvimento”. Para tal, recorre-se a uma exaustiva perseguição dos fragmentos que a desigualdade social produz.

²⁷ Sobre a questão em torno da continuidade ou ruptura do projeto da geração de 22 pela geração de 30 ver: LAFETÁ, João Luiz. *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades 34 (1930): 2000. E também BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. EdUSP, 2006.

É um contraste significativo o que se cria entre a visão do país como um conjunto de realidades locais que merece ser conhecido nas suas particularidades e o modelo oficial de unidade nacional, cuja tendência seria a de apagar as diferenças para se obter um conceito uno de nação. A boa recepção ao romance regionalista, por exemplo, mesmo considerando as acanhadas dimensões de nosso público leitor àquela altura, foi uma demonstração clara da distância de um projeto oficial unificador em relação à visão que ia se tornando a mais viável para os próprios brasileiros, que queriam simplesmente saber da vida nos engenhos, do drama da seca, da região amazônica, das plantações de cacau e café, da realidade dos pampas, dos novos bairros que surgiam em Belo Horizonte e mais. (BUENO, 2004, p. 96).

Sinalizando uma “mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante”²⁸, os romances possibilitaram espaço para se pensar uma linguagem literária que incorporava o coloquialismo, a língua do “outro”; marginalizado e pobre, e, se não se pode considerar parte do programa situado em torno do Regionalismo de Freyre, não lhe é totalmente alheio.

Essencial para o que estou buscando destacar deste percurso, a obra *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, marca o período do Estado Novo e, simultaneamente, da segunda fase modernista. Usualmente ela é lida sob a perspectiva dos romances engajados e como consequência dessa leitura, a escassez do sertão nordestino aparece em primeiro plano.

Luis Bueno (2008) opta por pensar na obra tal qual um “drama social sendo filtrado pelo drama do indivíduo” (p.82) e por isso a diferencia dos romances meramente sociais. Outros autores também consideram controversa a categorização de Graciliano como Regionalista, entendendo que há na sua obra: inovação estética²⁹, considerando a metalinguagem como procedimento de diálogo com a

²⁸ (CANDIDO, 1989, p. 142).

²⁹ Maia, João. Apontamentos sobre a obra de Graciliano Ramos. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* n.35, 2007.

tradição literária³⁰ e, especialmente, destacando o narrador onisciente e o discurso indireto livre³¹.

É evidente que se a novidade na linguagem narrativa de que se utiliza Graciliano é tópico da crítica para se incluir ou excluir sua prosa do Regionalismo, é porque há uma compreensão de que o “projeto estético” se ressalta. A tensão que aparece nesse tipo de impasse revela pelo menos duas noções discutidas até aqui.

A primeira delas é a problemática em se prestigiar um modelo de literatura como central devido ao *local* onde é elaborado e, à vista disso, conceber os “regionalismos”. No caso brasileiro, o Rio de Janeiro e, posteriormente, São Paulo, são as cidades consideradas não-regionais, ou seja, determina-se uma oposição entre as obras que são produzidas com a matéria local carioca e paulista e que, por isso, estão mais próximos do que se convencionou chamar de “universal”. Já aquelas que tem como matéria espaços rurais ou afastados da *cidade letrada*, tal qual conceituou Ángel Rama, tornam-se, automaticamente, regionais.

O segundo ponto é a constante desvinculação do Regionalismo das obras literárias que ocasionalmente “superam o localismo”, isto é:

Fica evidente, por isso, que a apreensão do conceito de Regionalismo – se é que podemos falar em conceito, uma vez que suas definições apontam para uma infinidade de rumos – como sinônimo de má literatura levou a um círculo vicioso, quando cada crítico tentou, a sua maneira, salvar determinadas obras dessa vala comum reservada apenas àqueles que de algum modo não teriam realizado os objetivos da arte. Esse impasse gerou e fundamentou uma pluralidade de conceituações que não parecem resistir a um exame mais aprofundado, muito embora tenham orientado grande parcela de nosso pensamento crítico do século passado e mesmo deste. (PELINSER, 2011, p.113).

³⁰ Bulhões, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. Annablume Editora, 1999.

³¹ Carvalho, Castelar de. *O discurso indireto livre em Vidas secas, de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Cadernos da ABF, n. 3 vol.1, 2004.

Ao Regionalismo, atribui-se a incapacidade de discutir assuntos relevantes, tornando-se uma literatura de assuntos “menores” e incapaz de renovar-se criativamente, visto que está fadada a abordar particularidades com uma linguagem arcaica. O gesto de negar o Regionalismo de Graciliano torna visível a ideia de que tal tradição narrativa não é capaz de ser competente.

Gênero polêmico, não escapa às contradições de todo modelo que ganhou uma interpretação clássica. A questão que interessa aqui, particularmente, é a de pensar a razão pela qual se discute a vinculação de obras como *Vidas secas*, *Grande Sertão: Veredas* e outras a um gênero pré-existente e qual é o interesse em revigorar os sentidos do Regionalismo³².

1.3 Consciência dilacerada do atraso

A partir da década de 50, permanece-se discutindo questões vinculadas à dependência cultural. Distingue-se das citadas anteriormente porque são pensadas, muitas vezes, em termos de neocolonialismo, tendo como cerne a oposição entre cultura de massa *versus* cultura erudita.

É nesse período que a “consciência catastrófica do atraso”, chega ao seu momento mais crítico, sobretudo pelo descontentamento político, relacionado ao período histórico e cultural da época. A repressão da classe artística pela ditadura militar, a partir de 1964, e a consolidação da indústria cultural no país desacreditavam a possibilidade de um futuro aceitável sem que o “atraso” brasileiro fosse escancarado por meio da arte.

Em relação à cultura, Candido compreende como atraso a fragilidade do mercado cultural brasileiro em relação à abertura indiscriminada dos espaços para a importação de tendências estrangeiras, tais como a música pop norte-americana, o cinema hollywoodiano, enfim, a arte que é produzida por uma indústria que “desenha e é desenhada pelo mercado mundial”.³³ Tal posição é reveladora na classificação de Candido já que sua tese toda passa por ela. Neste trecho, por exemplo, o autor ressalta sua angústia diante da constatação do poder alienador da cultura de massa.

³² Leite, Ligia Chiappini Moraes. *Velha praga? Regionalismo literário brasileiro*. América Latina: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial, 1994.

³³ (SANTIAGO, 2008 p.113).

Em nosso tempo, uma catequese às avessas converte rapidamente o homem rural à sociedade urbana, por meio de recursos comunicativos que vão até à inculcação subliminar, impondo-lhe valores duvidosos e bem diferentes dos que o homem culto busca na arte e na literatura.

Aliás, este problema é um dos mais graves nos países subdesenvolvidos, pela interferência maciça do que se poderia chamar de *know-how* cultural e dos próprios materiais já elaborados de cultura massificada, provenientes dos países desenvolvidos. (CANDIDO, 1989. p.145).

Para Candido, tanto a produção quanto o consumo da cultura de massa estão atrelados às classes sociais específicas que reproduzem uma ideologia de classe. Para tanto, considera dominante a cultura norte-americana, capaz de incutir seus interesses nas classes subalternas.

Essa oposição bastante precisa entre cultura de massa, erudita, popular e criadora³⁴, não é exclusiva do autor, sobretudo ao tratar dos meios que Candido chama de “não-literários, paraliterários e sublitterários” como cinema, música e televisão. A condenação apressada de toda essa produção artístico-cultural reflete a fidelidade do autor às artes clássicas e seus cânones.³⁵ É por essa razão que, por hora, o abandonarei e voltarei a tratar desse tema somente no segundo capítulo, espaço onde discuto cinema e comunicação. Por outro lado, passarei à terceira e última classificação de Candido em “*Literatura e subdesenvolvimento*”, na qual faz ainda uma distinção do Regionalismo.

³⁴ Essas distinções são descritas por Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

³⁵ Trecho do ensaio “Intensidades discursivas” de *O Cosmopolitismo do Pobre*, de Santiago que explica a posição de Candido: “Candido, como bom pensador modernista, via (1) os meios de comunicação de massa como o grande inimigo a ser combatido pelos educadores e intelectuais e (2) os valores tradicionais impostos pela arte e a literatura eruditas como os únicos a serem preservados, apesar de as condições econômicas, sociais e políticas do mundo e do país indicarem um caminho outro e mais ricamente pavimentado. Cabia, pois, aos defensores da arte e da literatura eruditas uma tarefa inglória: resistir à invasão milionária e alienante dos meios de comunicação de massa.” (p. 128).

Grande Sertão: Veredas (1956), de Guimarães Rosa, é o livro de que Antonio Candido dispôs para classificar a terceira e última categoria: “super-regionalismo” ou “consciência dilacerada do atraso”. Além de Candido (ou talvez, por essa razão), Benedito Nunes o chamará de “supra-regionalismo mítico”³⁶, Davi Arrigucci Jr de “regionalismo cósmico”³⁷ e Alfredo Bosi de “tensão transfigurada”³⁸. Como se percebe, outra vez há um esforço em distinguir um *tipo* de Regionalismo dos demais.

Ainda mais urgente do que parece ser em Graciliano Ramos, Guimarães Rosa provoca a crítica a discutir de que forma a *tradição* da literatura regionalista é aproveitada neste texto que, dada sua singularidade, parece romper a vinculação que genericamente se estabelecia com o realismo e o naturalismo. Começemos mais uma vez com Candido, em *Literatura espelho da América* (1995):

O leitor a que se dirige a uma obra dessas é o que tem sensibilidade para perceber a complexidade dos **problemas do homem** e apreciar a invenção da linguagem. Leitor que se sente à vontade no universo próprio do discurso literário e, portanto, põe em segundo plano a expressão dos **elementos puramente locais que constituem a razão de ser do regionalismo propriamente dito**. Por isso eu propus a designação de “super-regionalismo” para esta modalidade, que abrange escritores latino-americanos como Juan Rulfo, Gabriel García Marquez, Mário Vargas Llosa. É uma espécie de **superação do nacionalismo romântico**, mediante o uso do tema regional como **veículo** de uma expressão de cunho universalista. O que era modalidade mais típica do particular nacional se torna fórmula do que há de mais geral. De certo modo, o particularismo romântico (regionalismo, no caso) acompanhou as mudanças da literatura e acabou se expandindo no universalismo do discurso moderno (super-regionalismo). (CANDIDO, 1995, p.112, grifo meu).

³⁶ NUNES, Benedito. Texto de apresentação. *DANTAS*, Francisco J.C. (org) São Paulo: *Coivara da memória*. Estação Liberdade, 1991.

³⁷ Arrigucci Jr, Davi. *O mundo misturado*: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos/CEBRAP* n.40, 1994, p. 7-29.

³⁸ Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Editora Cultrix, 1994.

De duas maneiras diferencia-se Rosa. A primeira delas é o acesso à complexidade do livro via leitura crítica, que remete imediatamente à expectativa de que uma educação que prepare o cidadão para a experiência artística garanta a “boa fruição” da literatura. Segundo a sugestão, a intimidade do leitor com a literatura daria especial apreensão, visto que o texto “difícil” combina discursos considerados contrários, como a linguagem coloquial e formal, e a oral e escrita. *Grande Sertão: Veredas*, portanto, seria um livro para *iniciados* em literatura, contrastando com a literatura Regionalista anterior – designada de nacionalismo romântico –, acessível ao restante dos leitores.

No segundo trecho, há uma breve explicação da classificação da obra segundo um critério de superação do Regionalismo. Ao escritor regionalista capaz de usar os dados locais apenas como acessórios é tributada uma vantagem sobre outros que não foram capazes de adequar sua escrita a uma literatura dominante e, portanto, universal. Já foi dito que o Regionalismo sobrevive na América Latina pelo fato de o subdesenvolvimento ser preponderante por aqui: “A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo”. A partir desse diagnóstico, localizo o diálogo entre Candido e Ángel Rama³⁹, no clássico livro *La transculturación narrativa en Latinoamérica* (1974).

O autor uruguaio, que também se alinha com uma perspectiva universalista da literatura, justifica que a emergência do Regionalismo Plástico (o equivalente ao super-regionalismo) é, em boa parte, consequência da adesão aos aspectos do Realismo Mágico e da vanguarda europeia; isso porque, o Regionalismo encontrou-se em uma encruzilhada entre permanecer com sua estrutura literária, língua e “cosmovisão” inalteradas ou integrar novas composições, ainda que não abandonando tradições estabilizadas na literatura regional.

La literatura que surge en el movimiento conflictivo, no será por lo tanto ni el discurso costumbrista tradicional (que es simple consecuencia de la aceptación del estado de **minoridad dominada**, en que si es solo materia y

³⁹ A proximidade entre os escritores foi relatada por Pablo Rocca em ensaio intitulado “Notas sobre o diálogo intelectual Rama/Candido” (2001). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (2001).

pintoresquismo para ojos externos) ni el discurso modernizado (que también sería una aceptación sumisa con equivalente cuota de pintoresquismo para ojos internos), sino una invención original, una neoculturación fundada sobre la interior cultura sedimentada cuando ella es arrasada por la historia renovadora. (RAMA, 1987, p. 96, grifo meu).

Não é difícil notar que ambos os autores recorrem ao mesmo modelo interpretativo cultural e encontram uma saída muito semelhante para a questão do Regionalismo. Nas duas teses, compreende-se que a literatura latino-americana é sujeita ao rebaixamento pelas forças econômicas e culturais próprias da modernidade. A síntese para essa tensão estaria, no entanto, no equilíbrio entre a matéria “universal” e a local e, não cisão ou engendramento de outra concepção que não implicasse na submissão da segunda.

O fato de Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* acolher os sentidos social, mítico, histórico, político⁴⁰ do sertão não faz da sua obra um Regionalismo maior ou como se quer, uma exceção qualitativa do mesmo. Ao contrário, permanece regionalista ainda que se servindo do conflituoso, da impossibilidade de conciliação entre a modernização e o espaço rural.

Coincido com Vicentini (p. 47), quando destaca o discurso de Riobaldo, sertanejo que, narrando sobre si e sua *travessia*, transforma o corriqueiro discurso distanciado em valorização da palavra sertaneja. Também poderia citar os neologismos e empréstimos linguísticos que o autor realiza. Recuso-me a pensar a obra, apesar dessas e outras “singularidades”, no entanto, como superação do dado “local”, principalmente, por lembrar que a atribuição de universal à obra em questão procede, ainda, da hierarquia entre menor/nacional *versus* maior/universal.

Fonseca (2000), na tese de doutorado *A vida em obra de Glauber Rocha*, ao pensar no lugar que o sertão ocupa nos filmes de Glauber Rocha, designa como “região da memória” o espaço que já nos é familiar como ficção em função de nossa memória social e subjetiva. É no

⁴⁰ Willi Bolle em *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. Editora 34, 2004, faz um breve apanhado da recepção crítica da obra citando os debates já realizados em torno desses núcleos temáticos.

procedimento de fazer literário, cinematográfico, artístico em geral que se opera essa memória, podendo o resultado condensar significados ou expandi-los, conforme a criação do artista.

Convém lembrar que esses fantasmas ressurgem refratados pelos prismas das obras criadas pelos artistas-intelectuais que manejam o aparato regionalista e que maquinam suas relações possíveis com outros aparatos artístico-político-culturais, nacionais e internacionais. O que se pretende demonstrar é que os espectros de uma tradição popular, que não existe em estado puro, mesclam-se em uma solução compósita com as projeções alegóricas produzidas pelo artista-intelectual, através de sua memória e imaginação, e cuja atividade mostra-se como sintoma dos limites de sua situação social, dos quais ele quer escapar, pelo menos via obra. (FONSECA, 2000).

Ocorre que este outro lugar e tempo, território da memória, também é o espaço da criação e imaginação. Por essa razão, traz implícita sua relação conflituosa com os mitos e com a subjetividade humana. É no tocar o imaginário sertanejo por meio da narrativa oral de Riobaldo que se mostra a potência da ambiguidade do espaço simbólico do sertão, que é capaz ainda de se recriar, de se colocar “diversa, de outro lugar, central, que já se modificou e de onde parte a transformação niveladora.”⁴¹

Insisto em assinalar que o adiamento de *Grande Sertão* está mais próximo de uma *distinção* do que propriamente atraso, que poderia ser mal entendido de várias formas.

Para um intelectual como Guimarães Rosa, que, ao contrário de Graciliano Ramos, via com suspeita a racionalidade, sentindo falta de uma ligação mais forte do homem com a terra, sua própria natureza, o pobre, o sertanejo, o menino, o violeiro, o maluco, o jagunço não se diminuem em seu alheamento do mundo da intelectualidade. É bem ao contrário disso. Sua estatura é aumentada, pois é de sua ligação ainda possível com o cosmo, via terra, que pode surgir a sua grandeza. O escritor, o

⁴¹ (FONSECA, 2000).

artista, por sua vez, não é visto como intelectual pura e simplesmente. Mais do que isso, é alguém que, não totalmente engolido pela lógica, é capaz de compreender outros discursos e plasmá-los na forma híbrida de conhecimento e intuição que é a obra de arte. (BUENO, 2006 p.24).

Este subcapítulo encerra o empréstimo que se realizou ao adotar o texto *Literatura e subdesenvolvimento*. O próximo tópico ensaia uma saída para o regionalismo pós-Guimarães Rosa, abarcando o *regionalismo* cinematográfico, até agora ignorado.

1.4 Literatura e Cinema contemporâneos

De modo meramente especulativo, proponho-me a discorrer sobre o Regionalismo pós *Grande Sertão Veredas*. O esgotamento do gênero, anunciado diversas vezes, não se cumpriu e, hoje, atravessando o cinema e a música, renova velhas e novas perguntas. Dois autores contemporâneos, em especial, embora contestem a filiação, são considerados continuadores do regionalismo; são eles Milton Hatoum e Ronaldo Correia de Brito.

Milton, nascido em Manaus, e Ronaldo, nascido em Saboeiro, Ceará, carregam, desde o local de nascimento, a marca de escritores regionalistas. O romance do primeiro, *Relato de um certo Oriente* (1989), passa-se em Manaus, cidade na qual o autor, descendente de libaneses, morou até os 15 anos. A partir da sua data de lançamento, outros romances como *Galileia*⁴² (2008), de Ronaldo, vão apresentar algumas afinidades as quais apresento na sequência.

A leitura vigente sobre *Relato de um certo oriente* se origina em “Milton Hatoum e o Regionalismo revisitado”, artigo de Tania Pellegrini, do ano de 2004. Ainda trabalhando com a noção de particular e universal, Tania afirma que, “queira-se ou não”, a população do resto do Brasil relaciona à região da Amazônia o exotismo, que contrasta com a matéria universal das regiões urbanas e europeias, “transmissoras de cultura”.

No trecho a seguir, ela avalia a universalidade de Hatoum, segundo um critério, o qual julga bem sucedida a mescla daquilo que é

⁴² Tomo os dois romances como exemplos, porém há outras obras como *Faca* (2003), *Livro dos homens* (2005) e *Dois irmãos* (2000), que poderiam configurar como pertencentes ao mesmo problema.

Regionalista, ou seja “temas ligados à terra, à natureza, ao misticismo, ao clã familiar, ao sincretismo religioso” e valores europeus, como o “drama humano” resultante da “interrelação entre imigrantes, estrangeiros e nativos, que estabelecem relações de identidade e de estranhamento”.

Esse *regionalismo revisitado* de Hatoum consiste, portanto, numa mescla de elementos que brotam de todos os matizes de uma matéria dada por uma região específica, com outros advindos de matrizes narrativas de inspiração europeia e urbana, formadoras da nossa literatura, tudo filtrado por um olhar que contém horizontes perdidos num certo oriente e num outro tempo. Com isso, o autor revitaliza o gênero, num momento da história da ficção brasileira em que ele parecia aos poucos estar se esgotando. (PELLEGRINI, 2004, p.129, grifo da autora).

Conforme se observará no restante do texto, o binarismo entre a matéria universal e regional é retomado com facilidade pela autora que, em contrapartida, esforça-se em justificar os critérios pelo qual qualifica como *revisitada* e não apenas Regionalista a escrita em questão. Assim, afirma que se encontram em segundo plano, ou apenas “revisitados” pela memória, os lugares-comuns do regionalismo, como questões agrárias e o que ela chama de pitoresco.

Hatoum, em entrevista dada à *Folha de S. Paulo*, recusa a filiação regionalista, argumentando que:

A minha matéria-prima é a infância e a juventude, que não foram no Brooklin, no sertão do Nordeste ou em São Paulo; foram em uma Manaus urbana. E é isso que um olhar apressado pode não perceber. Que a minha visão do Amazonas é urbana. Falar da floresta teria uma outra perspectiva que está um pouco longe da minha própria vida. Então o que fiz: me apropriei de alguns mitos, que são, no fundo, universais. (HATOUM, 2008, não paginado).

Como se vê, o escritor entende o Regionalismo segundo os sentidos estereotipados que revestem o gênero, entre eles as oposições entre cidade e rural, província e centro e, evidentemente, universal e regional. O receio pelo rótulo, em parte, provém da avaliação de que o

Regionalismo é um gênero engessado na sua estrutura, superficial no seu conteúdo e conservador na sua herança romântica. Ou seja: “Subsiste a visão de que ambas [universalidade e regionalidade] são antônimas, inconciliáveis, sendo que uma tem a carga positiva, e a outra, a indesejada, a carga negativa”⁴³.

Assim como Hatoum não se identifica – com razão – com características atribuídas ao Regionalismo, Ronaldo Correia de Brito também irá problematizar a filiação que recebeu. O faz, no entanto, apontando uma certa obsessão da crítica que, após o romance de 30, condicionou-se a “rebaixar” quem ousasse lançar mão das “paisagens” rural, periférica ou sertaneja nas suas narrativas.

Portanto, o meu sertão é a paisagem através da qual eu interpreto o mundo, o de hoje, o globalizado, o que rompeu com as tradições. Interessa-me a decadência, a dissolução. Meus personagens migram, sofrem o embate com as outras culturas. Tenho sido vítima de preconceitos pela escolha dessa paisagem. Depois do romance de 30, criou-se uma cartilha única para a leitura do que escrevemos, mesmo passados tantos anos. Uma verdadeira condenação para os artistas posteriores a esse ciclo regionalista, que não abriram mão da sua geografia como cenário. Se você elabora uma personagem complexamente neurótica, feminista, com todos os anseios urbanos, e se você sente esta mulher numa cadeira de couro, olhando uma paisagem desolada do sertão, há quem enxergue apenas o cenário, e três ou quatro substantivos locais. (BRITO *apud* BRAGA, 2013, p.22).

É interessante como a fala do autor encontra consonância com alguns discursos, como o de Milena Magalhães (2012), que também condena o vício teórico afirmando que “há, então, certa morosidade da crítica na atualização do conceito de regional”.

Um dos novos conceitos possíveis para interpretar obras como as dos autores contemporâneos é “dissolução”, tal como nomeou Ronaldo. Ele se define pela “representação híbrida do espaço regional”, presente tanto no sertão cearense de Brito quanto na cidade “periférica” de

⁴³ “(MAGALHÃES, 2012, não paginado).

Hatoum. Isso significa afirmar que esses cenários são também compreendidos pelos autores como espaços simbólicos, nos quais agora é possível dialogar com a tradição regionalista, sem que isso implique a *documentação* dos ambientes.

O sentido do sertão, sobretudo recentemente, tem se afastado da sua acepção geográfica para uma significação no imaginário, restando, então, como um “território cultural”. Ao decidir-se por trabalhar a memória histórica e cultural desses lugares, aos autores interessa menos a fidelidade a esse território do que a sua releitura.

A ficção dos autores está densamente contaminada pelas discussões sobre memória e tradição que vêm sendo feitas por autores que levam em conta, principalmente, as concepções presentes na obra de Walter Benjamin, conhecida também pelos autores em questão⁴⁴. Assim, a memória opera esses textos não somente pelos dados lembrados, mas também pelos esquecimentos e pelos dados inventariados.

Gagnebin confronta a *comemoração*, atualização da memória via *apologia à rememoração*, a atualização da memória com o esforço de relacioná-la ao presente. Ou seja; “não deixar o passado cair no esquecimento. O que não significa reconstruir uma grande narrativa épica, heroica da continuidade histórica”⁴⁵.

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. (GAGNEBIN, 2009, p.55).

⁴⁴ Entrevista com Ronaldo Correia Brito. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ronaldo-correia-de-brito-relata-o-processo-de-criacao-de-estive-la-fora,924241> Acesso em: 30/09/2015

Texto de Miltom Hatoum. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/12593/9167> Acesso em: 30/09/2015.

⁴⁵ (GAGNEBIN, 2009, p.53).

Para o objeto de estudo que toca a esse trabalho, importa pensar na recuperação do passado, sobretudo biográfico, pelos romancistas e quais as implicações dessa rememoração para o *presente*. O reconhecimento da fragmentação e a recusa pelo enclausuramento regionalista são pistas importantes principalmente do que os autores procuram *evitar*.

Nessas obras, há a atenuação de algumas fronteiras bastante sólidas, características do Regionalismo anterior à década de 30. Por exemplo, se antes havia uma dicotomia intransponível entre a cultura oral e a cultura letrada, para esses autores contemporâneos essas feições se cruzam, coexistem. Ainda mais complexa, a presença da modernização, tecnologia e globalização nos textos abarca novas dinâmicas das relações entre arcaico e moderno. Não é mais possível ignorar a existência da internet, a prevalência da vida urbana e os deslocamentos ocorridos pelas sucessivas migrações que acabam produzindo mais visibilidade a grupos antes isolados.

Embora também presente na literatura, como é o caso dos três personagens principais de *Galileia*, que fazendo uma viagem de volta ao sertão cearense atualizam seu significado ao chocar suas memórias familiares; é no cinema que experiências de deslocamento e pertencimento são levantadas com mais determinação.

Walnice Nogueira Galvão atenta para o retorno da tendência regionalista no cinema após a década de 80, ainda que abandonando a “literatura como modelo e fonte”. Enumera, a partir da constatação, inúmeros filmes que abordaram a temática sertaneja e caipira aproveitando ou não a herança do cinema novo⁴⁶ e da literatura. Aproveito a investigação da autora para traçar um paralelo com a condição dos autores contemporâneos discutidos acima.

O filme *O homem que virou suco* (1981), de João Batista de Andrade, tem como protagonista um poeta e escritor de nome Deraldo que, sendo confundido com Severino, homem muito parecido consigo, é perseguido pelo assassinato do patrão que seu sócia realizou. Deraldo, interpretado pelo ator José Dumont, tem origem paraibana e habita uma favela em São Paulo. Severino, interpretado pelo mesmo ator, estava

⁴⁶ Não tratarei do cinema novo aqui porque ele será discutido no capítulo sobre cinema nacional.

prestes a receber um prêmio de funcionário exemplar quando decide matar o patrão da multinacional onde trabalha. O destino de Deraldo se complica porque, sendo ele idêntico a Severino, precisa comprovar a sua inocência.

Ao contrário dos milhares de migrantes nordestinos que chegaram a São Paulo, Deraldo não ambiciona um emprego com carteira assinada; ele quer dedicar-se à poesia de cordel. A decisão de não “virar suco”, ou seja, não ser esmagado pelo capitalismo e a exploração de mão de obra que ela implica, é acompanhada de um discurso consciente, que ele expressa com palavras na sua arte poética. O filme em questão é emblemático do processo doloroso de adaptação e resistência do sertanejo nordestino na cidade paulista tanto porque é realizado durante a ditadura militar, período de difícil realização cinematográfica, mas, principalmente, porque menciona o sertanejo fora do sertão.

José Dumont, ao emprestar seu “rosto severino”⁴⁷ para ambos os personagens, tem os traços étnicos identificados como da população nordestina, elemento que funciona no filme para escancarar o preconceito em relação aos migrantes que se tornaram, na sua maioria, operários na metrópole paulista. Deraldo, homem inconformado com o destino e com o tratamento xenofóbico e esnobe que lhe é dispensado, recusa-se a tornar-se mais um entre os “nordestinos” que se uniformizam ao modo de vida capitalista.

Os personagens de *O Homem que Virou Suco*, Deraldo e seu sócia, são figuras populares: mas não naquele sentido de Povo como sujeito político ao abrigo do ordenamento jurídico; pelo contrário, na verdade sua condição expressa o significado oposto, o daquele povo desamparado, privado de direito, reduzido à vida nua. Essa é a condição do imigrante nordestino marginalizado na grande cidade, homens e mulheres que o filme enquadra carregando a tinta nos aspectos que ressaltam dois mundos completamente distintos e complementares, as duas faces de uma mesma realidade. (LUZ, 2013, p.72).

⁴⁷ LUZ, Júlio César Alves da. *Rostos Severinos*: figuras do homem ordinário na ficção audiovisual brasileira. 2013, 105f. Dissertação (mestrado). Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2013.

Os embates políticos representados pela luta de classes são permeados por um embate cultural que discute alguns comportamentos e estereótipos naturalizados como próprios do povo nordestino. Deraldo, ao contrário do que os padrões paulistas supõem, não precisa aprender a ser *civilizado* para pertencer ao novo território, ele não *desconhece* as diferenças culturais, mas as *recusa*. O ato de negar-se a pertencer harmonicamente a este novo espaço revela uma resistência muito singular na medida em que se habita o território urbano, ao mesmo tempo em que conserva, sem saudosismo, o “território cultural” sertanejo.

Curiosamente, não há nenhuma imagem do sertão no filme, não há lembrança afetiva do sertão. O que se tem é uma desconfiança um “não estou interessado” na modernidade da cidade. Do mesmo modo, não se define o sertanejo como passivo e ignorante, pelo contrário, ele é esperto, inconformado e criativo.

Recém-lançado, *Que horas ela volta* (2015), de Ana Muylaert, faz uma crítica às relações de trabalho das empregadas domésticas e seus padrões no contexto brasileiro. O cenário, bem como em *O homem que virou suco* é a cidade de São Paulo, apropriada para narrar a história de Val, a protagonista da história, migrante pernambucana que trabalha e mora na casa de uma família paulistana.

Focado na relação serviçal que Val estabelece desde sua contratação, 20 anos antes, pela família, o filme exhibe a posição subalterna da personagem e o conformismo de quem “já nasce sabendo” as fronteiras que separam o espaço do rico do pobre. Assim como Deraldo, a filha de Val, hospedada temporariamente na casa, não aceita as regras implícitas na relação cordial e dissimulada na qual a sua mãe, supostamente, “parte da família”, mantém-se servil e apartada dos demais membros da casa. Embora não se trate de retirantes da seca, evidencia-se em pequenas situações, como os resquícios da tradição e do modo de ser nordestino desencadeiam um processo de exclusão social.

Exemplo se dá na apresentação de Jessica, filha de Val, para a família. Após a troca de algumas palavras, o sotaque nordestino é reconhecido, fato suficiente para que se antecipe sua infalível associação com a classe trabalhadora migrante. Outros momentos em que os estereótipos funcionam pra determinar a identidade cultural das personagens são nas situações em que Val questiona a postura abusada da filha frente aos padrões. De acordo com a mãe, a filha “não tem noção” de que não se pode sentar à mesa dos padrões, entrar em sua piscina e habitar o quarto de hóspedes.

Acercando-se de um problema coletivo, *Narradores de Javé* (2003), dirigido por Eliane Caffé, passa-se no interior baiano, local onde

um pequeno vilarejo corre risco de ser inundado por uma barragem de usina hidrelétrica. O episódio é relatado por uma das testemunhas do acontecido que decide contar aos colegas de bar, com a finalidade de comprovar a importância da narrativa (escrita ou oral) na conservação da memória.

Trata-se da saga dos moradores do Vale do Javé, cidade prestes a ser inundada para a construção de uma represa. O líder da comunidade, buscando uma solução para evitar o alagamento do local, convence os moradores de que a capitalização simbólica das histórias e mitos locais, forjada pelo lançamento de um livro, seria suficiente para estabelecer-se como Patrimônio Histórico da Humanidade e dar resguardo a cidade.

Encarregado de reunir e escrever os *causos* contados pelos moradores, Antonio Biá (José Dumont) trai a população não entregando os escritos na data combinada. A ausência desse documento e a fragilidade dessa comunidade, “sem nada importante” além dos relatos orais, acaba obrigando todos a abandonar o local para as águas, cumprindo o destino antes pressagiado por um homem considerado profeta do lugar.

Ao narrar um episódio de frustração de toda uma população privada de representação política e carente de cultura letrada, a testemunha sabe que “lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror.”⁴⁸ Há também uma “crítica da ideia do progresso”⁴⁹ que acaba incidindo principalmente sob as populações interioranas, evidente na frase proferida o início do filme: “Vão ter que sacrificar uns tantos pra beneficiar a maioria. A maioria eu não sei quem são, mas nós que somos o tanto do sacrifício.”

No mesmo ano do lançamento de *Narradores de Javé* é lançado *O Céu de Suely* (2003), de Karim Aïnouz, que, ao contrário do primeiro, passa-se numa cidade não fictícia no interior do Ceará. Hermila, protagonista da trama, acaba de voltar da cidade de São Paulo para Iguatu, sertão cearense, com um filho pequeno e abandonada pelo marido. O retorno ao espaço sertanejo causa uma assombrosa angústia na personagem, que em seguida à chegada na cidade, planeja deslocar-se novamente.

⁴⁸ (GAGNEBIN, 2009, p.47).

⁴⁹ Walter Benjamin teses sobre o conceito da História. disponível em: <http://mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/Teses%20sobre%20o%20conceito%20de%20hist%C3%B3ria.pdf> Acesso em: 25/09/2015

Iguatu, a despeito do isolamento geográfico das grandes metrópoles, comunica-se a partir de um intenso movimento de meios de transporte como ônibus, trem, caminhões e motos. Hermila, também de passagem, frequenta os locais de trânsito como a rodoviária e o posto de gasolina e compreende seu destino como uma caminhada, mesmo que sem um destino certo. Referenciando Galvão, há uma “metamorfose” do sertão,

O sertão contemporâneo de Hermila, vazio, estático, ainda estagnado no provincianismo, cerrado na impotência, não inspira mais uma adesão ao êxodo como promessa de transformação enraizada na metrópole, mas na movência rizomática, desterrada e nômade. (BRANDÃO, 2008, p. 95).

Com a identidade também movediça, Hermila assume o nome de Suely e faz uma rifa cujo prêmio é passar uma noite com ela. Inventando essa outra de si mesma com o intuito de conseguir o dinheiro necessário para comprar uma passagem para o “lugar mais longe” onde a empresa de ônibus alcança. Como vemos, há uma lacuna na identificação da personagem com discursos de classe ou de identidade, ou seja, a pobreza e o gênero não são suficientes para determinar o rumo da personagem.

Essa falta de identificação verifica-se mais em algumas e menos em outras narrativas citadas até aqui, que em comum expõem pouca ou nenhuma nostalgia do passado. De acordo com Santini, há,

um processo de ressemantização do elemento regional, impondo um olhar em que o dado contemporâneo, reiterado sob diversos aspectos pela modernização tardia e inconclusa do espaço, mescla-se ao arcaico de estruturas e modos de vida cuja memória sustenta-se em tentativas quase sempre frustradas de recuperação da identidade, seja no domínio individual da experiência, seja no domínio coletivo da tradição. (SANTINI, 2012, p.332)

Há amplas diferenças entre os filmes aqui citados, no entanto, a presença da migração e deslocamento em todas as obras⁵⁰ parece ser a principal responsável pela impraticável pertença dos personagens aos locais de origem ou de destino. A constante evocação do partir, do viajar e também da caminhada é o dado da fratura dos personagens, exclusivamente “personagens ordinários”. O sertão, antes separado por fronteiras mais ou menos estáveis entre mundos, abre-se e confunde-se com os espaços urbanos, estilhaçando conceitos como o de identidade.

Como preveni no início do capítulo, não pretendo resolver a questão contemporânea do Regionalismo. Neste espaço, ao contrário, abri-me para pensar a fluidez do conceito, principalmente quando tomado pelo cinema. Em comparação com as consciências do atraso delineadas por Candido, vê-se que elas não elucidam o fenômeno atual.

⁵⁰ Além das obras aqui comentadas, há uma extensa lista de outras realizações cinematográficas e literárias que se aproximam do sertão como *Árido movie* (2006) de Lirio Ferreira, *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles, *Viajo porque preciso volto porque te amo* (2009) de Karim Ainouz e Marcelo Gomes, *Abril despedaçado* (2002) de Walter Salles, *Baile perfumado* (1997) de Lirio Ferreira e Paulo Caldas, *Cinema, aspirinas e Urubus* (2005) de Marcelo Gomes, *Lisbela e o prisioneiro* (2003) de Guel Arraes, entre outros.

2. CAIPIRA

O caipira é um dos tipos que vão se diferenciando do sertanejo nordestino tanto pela localização geográfica quanto pelas diferenças culturais entre ambos. O termo caipira, provavelmente derivado do tupi⁵¹, designa o homem que se estabeleceu, grosso modo, nas regiões dos atuais estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso do Sul.

Como nos explica Brandão⁵², provém de Auguste Saint-Hilaire uma das primeiras anotações acerca dos caipiras. Nas descrições do viajante (que também era botânico), prepondera o julgamento de que nessas áreas desertas, os habitantes cultivavam “modos grosseiros”, “eram de feio aspecto”, “abobados e estúpidos” e “indolentes”. A combinação racial é usada como explicação para tais modos. A hostilidade fica evidente neste trecho:

Os moradores das mesmas, provavelmente oriundos das raças africana, americana e caucásica misturadas entre si, eram de feio aspecto e excessivamente imundos; pela lividez da pele e pela extrema magreza demonstravam servir-se de alimentação pouco substancial ou insuficiente; muitos dentre eles eram desfigurados por enorme papo. [...] Parece que esses infelizes tinham muita preguiça para o trabalho, só cultivando o estritamente necessário à satisfação das próprias necessidades, e a seca do ano anterior levou ao cúmulo a sua miséria. Quase por toda a parte me pediam esmola; desde que me encontrava no Brasil, não presenciara em parte alguma tamanha pobreza. (SAINT HILAIRE, Auguste, *apud* BRANDÃO, 1983, sem paginação).

⁵¹ Há algumas hipóteses sobre a origem da palavra “caipira”. Entre elas, a de “Câmara Cascudo (1988) em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, a origem de caipira pode estar em caapora, ou seja: caá = mato / pora = habitante, morador. Portanto, caipira é o habitante do mato.” (MARIANO, 2000, não paginado). Alternativamente, admite-se que pode ser derivada da palavra “curupira”. Neusa Fatima Mariano (2000) menciona algumas dessas possibilidades em “O lugar do caipira no processo de modernização”. Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales 4 (2000): 22.

⁵² (BRANDÃO, 1983, p. 23).

Constatada a improdutividade da terra e o desleixo da população, os caipiras tornam-se fadados ao esquecimento, atraso e abandono. O significado da carência de atividade mental e social, creditadas ao grupo pelo viajante, é o reconhecimento de que a área e a população caipira são condições que precisam ser civilizadas, dominadas.

Como se atestou posteriormente, assim se passava na maioria dos casos. Negligenciadas pelo francês, as relações agrárias e de trabalho do caipira, além de existirem, baseavam-se na subordinação que mantinham em relação aos senhores rurais. A terra em que tinham posse, por exemplo, poderia ser (e em muitos casos, foi) espoliada pelos fazendeiros, fazendo com que o caipira tivesse de conquistar outro pedaço de mato para assim plantar novamente. Não é à toa que os “ranchos” se parecem com lares provisórios ao olhar urbano e que a vida nômade pareça aventureira e despropositada.

Como já se tinha visto no seu antepassado índio, verificou-se nele certa incapacidade de adaptação rápida às formas mais produtivas e exaustivas de trabalho, no latifúndio da cana e do café. Esse caçador subnutrido, senhor do próprio destino graças à independência precária da miséria, refugou o enquadramento do salário e do patrão, como eles lhe foram apresentados, em moldes traçados para o trabalho servil. O escravo e o colono europeu foram chamados, sucessivamente, a desempenhar o papel que ele não pôde, não soube ou não quis encarnar. E, quando não se fez cidadão, foi progressivamente marginalizado, sem renunciar aos fundamentos da sua vida econômica e social. Expulso da sua posse, nunca legalizada; despojado da sua propriedade, cujos títulos não existiam, por grileiros e capangas – persistia como agregado, ou buscava sertão novo, onde tudo recomençaria. (CANDIDO, 2010, p. 97).

Sob os caipiras paulistas ou “bandeirantes atrofiados” – como menciona Candido –, a massacrante disparidade social e econômica entre a metrópole e o interior vai ficando cada vez mais aparente. No livro, *Os parceiros do Rio Bonito* (2010), resultado de um trabalho de campo realizado entre 1947 e 1954 na região de Bofete, estado de São Paulo, encontramos uma descrição do caipira ainda em seu “*habitar*” natural. Além da formação racial e da localização geográfica da população

caipira, o livro destaca aspectos da economia doméstica, tais como a alimentação, as relações familiares, vizinhais e trabalhistas.

Entre as anotações de tipo sociológico, destaca-se a aglomeração em função dos bairros, ponto de pertencimento em que os caipiras se reuniam, vez ou outra, em função da necessidade de organizar um “mutirão”. Os mutirões ocorriam em circunstâncias em que o caipira não dava conta, sozinho, da construção de uma casa, o roçado de um grande pedaço de terra ou, outras vezes, ocorria para celebrar o pagamento de uma promessa. Constantemente, nessas reuniões se entoava o cururu, como forma de agradecimento ou narrativa sobre a ocasião do encontro.

Antes desses registros, mais ou menos no início da década de 20, Cornélio Pires, contista e pesquisador da cultura caipira, passa a publicar suas observações etnográficas realizadas junto a grupos caipiras. Sua obra documental é considerada a primeira fonte em que o caipira tem suas relações de trabalho e cultura reconhecidas⁵³. Cornélio é tomado por alguns como um protetor das manifestações musicais caipiras. Sem dúvida, foram elas que tiveram maior repercussão dentro do cenário cultural da época. Porém, a produção literária que o autor deixou também tratou de retratar “o cururu, a moda de viola, o cateretê, a culinária e o próprio jeito de falar do caipira”⁵⁴.

Se na obra de Pires o caipira era exaltado, em outros diversos autores e artistas foi exposto pejorativamente, teve características estereotipadas e por isso se transformou em caricato, ridículo. A título de exemplo, veja-se o caso de *Urupês* (1918), livro de contos e crônicas em que Monteiro Lobato compõe o personagem Jeca Tatu, avesso ao trabalho e com aparência que predomina a sujeira e o desleixo.

Se vasculharmos o imaginário coletivo do brasileiro à procura de seu significado encontraremos um conjunto de imagens multifacetadas tal como as apresentadas por um caleidoscópio. Caipira pode aparecer como sinônimo de “brega”, “jacu”, “desajeitado”, “sem etiqueta”, “pessoa de comportamento rústico”, “mal vestido”, ou associado a figuras caricaturais cômicas, como a de Mazzaropi, personagem do cinema brasileiro, a de Chico Bento, personagem

⁵³ Tal constatação também é de Carlos Rodrigues Brandão em *Os caipiras de São Paulo* (1983).

⁵⁴ (SILVA, 2008, p.13).

das histórias em quadrinhos da *Turma da Mônica*, ou aquelas representações de festas juninas, onde crianças aparecem de calça “pula-brejo”, cheia de remendos, chapéu de palha em farrapos e com andar desengonçado, além, é claro, da imagem do caipira associada às pinturas de Almeida Jr., às duplas de cantadores sertanejos, vestidas com camisa xadrez, empunhando suas violinhas, cantando em português desqualificado. (SILVA, 2008, p.24).

Assim como o Sertão, o caipira é signo de complexa definição dentro da sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, ele é capaz de comportar sentidos opostos, tais como o cultivo das tradições ou pobreza cultural; simplicidade ou cafonice. As contradições provêm, em parte, das questões que envolvem a dependência cultural citadas no primeiro capítulo. Há também um discurso sobre o desaparecimento da cultura caipira, principalmente após 1929, ano em que Cornélio Pires grava, em disco, músicas e anedotas caipiras. A recorrência a tal sentença serviu tanto como recurso estilístico, mote de várias canções⁵⁵, como um ponto de partida para se pensar no lugar do caipira dentro da sociedade moderna.

A indústria fonográfica e o cinema foram apontados como causa e consequência da destruição de uma cultura caipira “genuína”, isso porque, aspectos tradicionais como a dança, a música, a vestimenta, enfim, o modo de ser caipira se tornou comercializável. Waldenir Caldas, no livro *O que é música sertaneja* (1999), adverte:

Produzida no meio urbano-industrial pela indústria do disco, a música sertaneja torna-se apenas um produto a mais à disposição do consumidor. Enquanto a música caipira é meio em si mesma, a sertaneja é fim cujo objetivo é o lucro. (CALDAS, 1999, p.29).

Retomando a citação, há nessa premissa pelo menos duas deduções que merecem ser discutidas. Em primeiro lugar, a afirmação do absoluto isolamento do caipira em relação ao mercado e aos bens culturais urbanos. No citado livro de Candido, observa-se que no modo de vida caipira

⁵⁵ Embora haja uma diferença entre o termo música e canção, emprego-as no mesmo sentido, de música letrada.

prevalecia o “isolamento cultural e a estabilização das formas sociais”⁵⁶, devido à relativa autonomia alimentar. No entanto, até mesmo os grupos mais afastados se inter-relacionavam, desestabilizando-se mutuamente e, portanto, torna-se exagerado afirmar a separação total entre o espaço do caipira e o espaço urbano.

A segunda questão, refere-se à “perda do valor de culto” de formas simbólicas caipiras que passam a ser produzidas e *apropriadas* para um formato comercial, como é o caso da música, para rádio e disco, e dos costumes e tradições, para o cinema. Como resume Zan, o artefato artístico “perde sua função de elemento mediador de ritualísticas inerentes ao universo social rural”⁵⁷.

A circunstância histórica do discurso sobre o desaparecimento das *autênticas* expressões culturais do homem caipira justifica a inquietação, porquanto há um processo de migração intenso do ambiente rural para o urbano. O que sobressai, no entanto, é o resgate da ideia da “pureza” cultural e moral desse homem do campo que parece similar ao primeiro Regionalismo. Do discurso sobre a extinção do caipira, observa-se que um dos efeitos é a constatação da contaminação ou, como querem, da assimilação cultural⁵⁸ ao modo de vida urbano. Sobra desse discurso, uma expectativa bastante ingênua e essencialista relativa à manutenção de uma cultura intocada, ainda que sob um intenso processo de migração.

Como irá se constatar, é notória a rápida adesão do caipira à “indústria do entretenimento” quando da chegada às grandes cidades. Nesse sentido, é compreensível o tom de embate que, principalmente, a esquerda da época, propõe-se a realizar com o objetivo de proteger o caipira do que considerava uma invasão e violação da sua cultura mais autêntica. Poucos foram os artistas e intelectuais que mantiveram uma postura crítica da cultura de massa, sem que aderissem a uma visão dualista e, portanto, não adotassem a ideia de um “povo” ao qual se deveria proteger. O fato de que, já nesse período, era impraticável pensar em uma cultura popular “pura” contrariava o interesse de alguns que se consideravam “porta-voz dessa classe vitimizada”.

A questão do subdesenvolvimento, tão cara a Candido, ganha força quando relacionada ao campesinato e, no nosso caso, ao caipira. Isso

⁵⁶ (CANDIDO, 2010 p. 97).

⁵⁷ (ZAN, 2008, p. 05).

⁵⁸ Diz-se que ocorre assimilação cultural quando um grupo adquire as características culturais de outro grupo e isso implica numa *perda* da sua própria *cultura*.

porque, estando longe dos grandes centros e anunciado seu desaparecimento, torna-se naturalmente propenso a tornar-se folclórico. Nesse sentido, diversos filmes e músicas da época evocam um caipira mítico que, agora transformado em um caipira urbano, passa a ser ignorado porque perdeu seu sentido ideal. Santiago, sobre a literatura, comenta que os autores literários também se esquivaram de tratar do assunto.

Sintetizemos: retomar a questão da literatura em 1995 só tem sentido se se passar antes pelo desvio da cultura de massa, desvio que a crítica brasileira tem evitado trilhar, mas pelo qual todos nós, no dia-a-dia, passamos de uma maneira ou de outra. (SANTIAGO, 2004, p. 111).

Evita-se citar a presença da cultura de massa no nosso dia a dia, porque há a compreensão de que o “âmbito do massivo seja somente lugar de reprodução ideológica”, principalmente do “outro”. Segundo essa leitura, há um pacto entre política e arte. No entanto, há que se distinguir a arte que é usada para “fins ideológicos” e a arte “politizada”. Essa distinção pressupõe que a alta cultura mantenha *autonomia* em relação à indústria cultural, desconfiança com o sucesso comercial e não esteja inserida nas disputas de poder, de dominação e subordinação.

Gostaria de considerar, no entanto, a observação de Santiago quando nos provoca afirmando que a cultura de massa também está presente e se desenvolve em contato, em disputa e em parceria com outros modos de consumo. Os Estudos Culturais, a partir do final da década de 50, passam a traçar outros panoramas possíveis para a questão da cultura e da comunicação, nos quais se questiona o determinismo econômico ou social dos espectadores. Assim,

Na verdade, cultura não pode ser intercambiável com ideologia porque a primeira implica que toda produção social de sentido é *suscetível* de ser explicada em relação às suas determinações sociais. Esse tipo de explicação, todavia, não esgota o fenômeno. *Cultura* tem uma abrangência mais vasta, pois não só representa a sociedade, também, cumpre a função de *reelaborar* as estruturas sociais e *imaginar* novas. (ESCOSTEGUY, 2001, p.96).

Ainda sob a tutela de uma crítica “modernista”⁵⁹, tornou-se comum chamar alguns artistas de “resistentes”, principalmente os que contrariam a ordem vigente diretamente, ou que servem a um discurso identitário, como é caso dos caipiras. Nesse caso, nasce a diferenciação entre a música caipira e a música sertaneja, sendo a primeira legitimada em função da sua suposta autenticidade e a segunda condenada, em função da sua falsidade.

[...] serviu na prática para legitimação dos artistas caipiras: transformou-os em resistentes ao desenvolvimento capitalista ditatorial. Por sua vez, a música sertaneja seria uma música “menor” porque era fruto do processo de urbanização do Brasil, industrialização da arte e proletarianização e alienação do camponês, sem opor nenhum tipo de resistência heroica, apenas “alienando” seu público. (ALLONSO, 2013, p.131).

Como se vê, a distinção entre esses dois gêneros é, principalmente, fruto de um processo histórico de valoração da *identidade*. Essa é uma das razões pelas quais as fronteiras entre “cultura de massa”, “cultura erudita” e “popular” rebentam e precisam ser revistas. É nesse sentido que parto do princípio de que uma arte “política” não se dá somente pelo embate/engajamento – o que, de fato, não a colocaria como externa, mas sim acolhendo termos do combate – mas ela é “resistente”, sobretudo nos termos de Rancière:

[...] a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira

⁵⁹ “Até bem pouco tempo atrás um sistema representativo, de origem aristotélica, que, até bem recentemente, sustentava o edifício da literatura, sistema esse cujo cerne era o princípio de normatividade ou exemplaridade do representado. Conforme esse princípio, o assunto representado era o elemento que dominava as formas de sua representação, os gêneros mais adequados e até mesmo os modos de expressão mais aptos para tal fim. Segundo se representassem aristocratas ou burgueses, camponeses ou bandidos, deviam adotar-se formas poéticas pertencentes a gêneros diferentes, formas essas que, por sua vez, implicavam leis de composição igualmente diferentes. Devia lançar-se mão, então, de linguagens específicas.” (ANTELO, 2011).

como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. (RANCIÈRE, 2007, p.08).

O que Rancière entende por uma arte política é uma maneira muito singular de questionar os lugares de visibilidade dados como comuns dentro de uma sociedade. Articula-se a esse fundamento, as ideias de uma resistência “[...] como a coisa que persiste em seu ser e como os homens que se recusam a persistir na situação deles”. Dito isso, retomo com um olhar menos conservador minha investigação.

A fortuna crítica relativa aos filmes e à figura de Mazzaropi se tornam emblemáticos da abordagem da qual busco me afastar. Sem ignorar certa interpretação caricata e um evidente nacionalismo, retomarei a sua dimensão *política* ignorada por boa parte da crítica que vincula a comédia imediatamente a um gênero menor e mais especificamente, as chanchadas⁶⁰, a um cinema feito exclusivamente para o entretenimento. Automaticamente, o consumo da população migrante estaria atrelado a uma produção cultural de baixa qualidade.

A investida cômica do artista que representava personagens caipiras como “Jeca Tatu” obteve um sucesso inédito em números e alcance de público. Muito se deve, é claro, ao talento do artista que além de interpretar, produzia os roteiros e a divulgação dos filmes. No entanto, ressalto a postura atrevida do caipira que mesmo pobre e inculto, zomba de autoridades da elite “moderna” e urbana.

⁶⁰ Gênero popular de filme que fez sucesso no Brasil nas décadas de 50 e 60.

O fato de haver adesão do grande público às suas anedotas que, invariavelmente, hostilizam as classes dominantes e a ordem desenvolvimentista, implica também uma postura que pretende “vencer seu estado de inferioridade, utilizando de astúcia e deboche para enganar e trapacear com os aparentemente mais fortes”⁶¹ O riso, nesse sentido, é um elemento que desencadeia um processo de problematização das dificuldades diárias enfrentadas pelo caipira perante os “mais fortes”.

A música caipira radiofônica igualmente sofreu de críticas no mesmo sentido. A canção de tom nostálgico e saudosista caipira também foi vista como conformista e escapista, além do estigma de estilo cafona e deselegante. Contrariando a crítica especializada, a dupla Tonico e Tinoco, que só possuía os palcos dos circos acessíveis para se apresentar, alcançou um sucesso de público e representatividade até hoje surpreendentes. Em 60 anos de carreira, a venda de discos alcançou o número de 150 milhões, além da participação na televisão e cinema⁶².

O mercado caipira, assim, foi se estabelecendo com contradições evidentes. Tonico e Tinoco participaram, mais tarde, do filme *A maravilhosa carne* (1985), de André Klotzel, que, como assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos, no filme *A estrada da vida*, pôde ganhar experiência e repertório nos assuntos caipiras. Além do conhecimento prático, o cineasta buscará sua matéria nos escritos de Cornélio Pires e Antonio Candido para compor o que Terciotti (2007) chamou de “epopeia cômica do Novo Cinema Paulista”⁶³.

O filme, gravado no Vale da Ribeira (SP), assemelha-se em muitos aspectos à obra de Mazzaropi, já que se utiliza largamente de um humor satírico e carnavalesco⁶⁴. Principalmente em função dessa característica, o filme irá manter, naturalmente, comunicação com o público. Outro ponto central na identificação dos personagens com os espectadores é a narração em primeira pessoa, por Nhô Quim, que conta sua peculiar e divertida viagem em busca de carne de boi e de casamento. Assim como

⁶¹ (FREZZATO, 2011, p.50)

⁶² O primeiro filme no qual participaram, *Lá no meu sertão* (1961) é uma biografia dos irmãos; em 1965, gravam *Obrigado a matar*, baseado na lenda de Chico Mineiro e, em 1969, *A Marca da Ferradura*. Em 1972 filmam *Luar do Sertão* e, após um prejuízo, desistem da carreira de atores, voltando a gravar somente em 1984 numa participação especial em *A Maravilhosa Carne*.

⁶³ Não discutirei pormenores da vinculação do filme ao movimento.

⁶⁴ Guerreiro, Alexandre Silva. *A carnavalização e o grotesco pelo prisma do cinema contemporâneo brasileiro*. Dissertação (mestrado em Comunicação) Universidade Federal Fluminense. 152f. 2007.

o narrador de *Narradores de Javé*, os causos do caipira são contados nesse filme tendo em vista uma lição, o que faz com que se aproxime do *narrador* de Benjamin:

E causo é o nome que se dá no Brasil para aquilo que Walter Benjamin denominou narração, isto é, para as histórias transmitidas por camponeses e viajantes, bons oradores, que relatavam experiências suas ou alheias para a comunidade circundante e reunida em ocasiões de trabalho manual ou de repouso, com a função de legar algum ensinamento a partir do vivido. Assim como os contos dos camponeses franceses estudados por Robert Darnton em *O grande massacre dos gatos*, a narrativa popular na forma do causo, misturando profano e sagrado, mito e realidade, tem a função de advertir, ensinar, transmitir conhecimentos antigos, mas também de entreter. (TOLENTINO, 2012, não paginado).

O modo com que Klotzel retoma e recria o universo caipira nesse filme é explorando as credences, a música, os costumes e as superstições, porém, o filme não busca documentar esse modo de vida tal qual ele existe ou existiu, ao contrário, há um forte apelo à fantasia e ao “lúdico do folclore”.

Diferentemente, dois filmes distantes temporalmente entre si vão abordar biografias reais, no caso, das duplas sertanejas Milionário e José Rico e Zezé di Camargo e Luciano, respectivamente *A estrada da vida* (1980), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, e *Dois filhos de Francisco* (2005), dirigido por Breno Silveira. Como consta, já haviam sido filmados outros curtas e longas metragens que punham a população caipira e sua música em destaque, especialmente os filmes de Humberto Mauro e Luís Barros produzidos durante as décadas de 40 e 50.

Optei, entre essas produções, por *A Estrada da Vida*, porque foi um filme protagonizado pela dupla a qual se refere a narrativa e, também, pela autoria do diretor, que dentro da história do cinema brasileiro é reconhecido como um dos primeiros a buscar um cinema que representasse o “povo” brasileiro. O filme apresenta uma visão da trajetória da popular dupla e enfatiza as dificuldades do início da carreira, a jornada de trabalho como pintores e a ajuda de Nossa Senhora Aparecida na sorte e sucesso da dupla. Nelson comenta que;

Estrada da vida tem relação com minha história: meu pai era caboclo do noroeste de São Paulo, gostava de música caipira, mas era impedido pelos filhos, éramos quatro, a ouvir seus programas no rádio. Queríamos ouvir música americana, a moda da época. Quando recebi a proposta para fazer um filme sobre Milonário e José Rico, senti que poderia superar a culpa que sentia por ter coibido o singelo prazer musical de meu pai. (RAMOS, 2007, p. 337).

A *mea-culpa* do autor que volta às origens e memórias mais familiares para se redimir com o pai, complementa-se com a explicação do diretor de que um filme sobre uma dupla caipira poderia dialogar com o popular, ser um filme “descolonizado”, mimetizando o destino da dupla que vem de origens populares e também canta para as classes populares.

Por ser um filme que não adota um tom de denúncia aos moldes do Cinema Novo, é considerado conformista e de entretenimento. Novamente, vemos uma certa exigência crítica para que o filme fuja às convenções do mercado e adote uma postura de engajamento político. Evidentemente, dentro da filmografia do diretor estranha a aliança com o mercado, porém, como o próprio diretor tratou de explicitar, houve uma tentativa de reaproximação do cinema com o público nacional, segundo uma via diferente das anteriormente testadas.

Sucedendo em uma década na qual a sociedade urbana já era preponderante, a dupla caipira do filme possui traços e um discurso que comentam o avanço industrial, vestem-se e manejam instrumentos distintos da que é considerada “primeira” música caipira. É a transição para o estilo sertanejo, ritmo no qual as músicas são feitas de forma menos artesanal, levando em conta um modelo e tempo definidos pela aceitação na indústria fonográfica. Os temas também se atualizam, citando questões do cotidiano urbano.

Dois filhos de Francisco, produzido e distribuído pela Globo Filmes no ano de 2005, é uma exceção de bilheteria entre os filmes nacionais, com 5,3 milhões de espectadores e a posição de décimo entre os mais vistos na história. A cinebiografia, em voga no início dos anos 2000, também explora a história de uma dupla sertaneja, que além de incorporadas as características anteriormente citadas, diferencia-se pelo forte investimento nos shows, em *marketing* e a ampla exibição em programas televisivos, ou seja, os artistas encontram-se ainda mais imersos na indústria cultural.

A trajetória de Francisco e sua família inicia quando o patriarca entende que não é possível ascender socialmente apenas por meio do trabalho com a terra e, assim, investe na formação musical dos filhos, tendo em vista uma possível dupla sertaneja. O filme, como apontou Pereira (2008), investe numa narrativa que privilegia a trajetória individual dos personagens em detrimento dos aspectos mais coletivos. A batalha dos personagens por isso, acaba por

recriar uma espécie de pedagogia daquilo que é socialmente considerado certo ou errado no tempo histórico de sua feitura, descartando a elaboração de uma explicação mágico-religiosa (como acontece em *Estrada da Vida*) para o sucesso individual dos personagens em questão. (PEREIRA, 2008, p.191).

Embora os personagens mantenham uma nostalgia do meio rural do qual se afastaram, nota-se que “A narrativa exemplar dá conta do árduo caminho da adesão ao *status quo* e não do seu contrário”⁶⁵, o que significa, nessa altura, aderir e não resistir frente às quase extintas diferenças entre o caipira – ainda que vivo somente na memória – e o mundo urbano. Sob esse ponto de vista, nota-se que perde a força a noção da identidade caipira que o relaciona à comunidade e à renúncia por bens de consumo, traços que acompanhavam a identidade simbólica do caipira.

Desde o Jeca Tatu de Mazzaropi ou, ainda, o Jeca Tatu de Lobato, até o caipira pop representado em *Dois filhos de Francisco*, foi abandonada e retomada por diversas entradas a acepção de caipira cunhada por Candido. Nos dois últimos filmes, chama a atenção o esvaziamento da potência contestadora do caipira.

Em decorrência da mutação caipira, hoje é evidente que, mesmo os filmes e músicas que se propuseram a realizar suas criações *baseados em histórias reais*, não alcançaram a *reprodução da realidade* caipira, quando, no máximo, reproduziram mais aproximadamente o que foi convencionalizado como sendo caipira em conjunto com a matéria de vivência pessoal. Temas caros a Candido, como a urbanização e modernização da sociedade brasileira, por conseguinte, não mais ocupam o primeiro plano, visto que até mesmo os espaços caipiras estão em

⁶⁵ (PEREIRA, 2008, p.173).

contato constante com as cidades, o que também se passa com a cultura letrada que, ainda que com deficiências, alcança os espaços interioranos.

Em outras obras, especialmente as que se pretendem menos documentais, apresentam-se mais descompromissadas as referências tradicionais e, por isso, tende-se a caracterizar o caipira potencializando aspectos de seu imaginário. O que se percebe como continuidade desse imaginário sobre o caipira é ainda a migração, ora vista como redenção e possibilidade de enriquecimento, ora apontada como *causa mortis* da cultura caipira.

No próximo capítulo, retorno às décadas de 60 e 70 para tratar exclusivamente do cinema. A partir da contraposição do Cinema Novo, Cinema Marginal e Cinema da Boca do Lixo, abro caminho para as questões de dependência cultural, população caipira e cultura de massa discutidas até aqui.

3. CINEMA

3.1 Cinema de poesia

No ensaio “Cinema de poesia”, do livro *Empirismo herege* (1982), Pasolini recupera um ponto de encontro entre o cinema e a literatura e o denomina “cinema de poesia”. Retomo o conceito, menos a partir da dicotomia entre cinema de prosa ou de poesia e mais na esteira de Didi-Huberman, que faz uma leitura *luminosa* de Pasolini em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). O livro mencionado busca revigorar o sentido da *resistência* por meio de dois momentos em que Pasolini recorre à metáfora dos vaga-lumes.

No primeiro deles, o país vivia sob o fascismo de Mussolini e é quando o autor contempla os insetos que iluminam uma noite muito escura como seres que permanecem a “emitir seus sinais”, ainda que sob um estado de coisas adverso – sobretudo politicamente. Já no segundo momento, estará sob o que o autor chamou de “genocídio cultural”, qual seja, o excesso de “assimilação” que leva a sociedade – especialmente as camadas populares – a adotar exclusivamente valores *modernos* e, assim, abandonar sua memória cultural e histórica.

É conhecida, nas ocupações artísticas de Pasolini, a atenção com temas como os dialetos, com os modos de vida tradicionais, enfim, com aquilo que identificou como cultura popular. Didi-Huberman aponta que:

[...] Pasolini quis mostrar o poder específico das culturas populares, para reconhecer nelas uma verdadeira capacidade de resistência histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*: “Gíria, tatuagens, lei do silêncio, mímicas, estruturas do meio ambiente e todo sistema de relações com o poder permaneceram inalterados”, diz ele a respeito da cultura napolitana, por exemplo. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.33).

Como o próprio Didi-Huberman cita, os vaga-lumes podem ser encarados como “*povos expostos ao desaparecimento*”, como o caso dos napolitanos. No entanto, Pasolini e Didi-Huberman apreendem consequências distintas do processo de *assimilação* que incide sob esses povos. Enquanto o primeiro declara a morte dos vaga-lumes, o segundo afirma a necessidade em *querer ver* os que ainda restam. Para tanto,

reivindica, sobretudo, a sobrevivência da imaginação, fonte de resistência e um “modo de fazer política”.

No supracitado texto “*O cinema de poesia*”, datado de 1965, anterior à última escrita sobre os vaga-lumes, Pasolini elege a “Subjetiva Indireta Livre” como alicerce para um cinema de poesia. Característica fundamental do uso desse estilo é “o uso da língua da personagem”. (PASOLINI, 1982, p.144).

Ciente da impossibilidade de repetir o procedimento do monólogo interior da literatura⁶⁶ e também de “proceder à *mimese* naturalista de qualquer linguagem, qualquer hipotético *olhar* de outrem sobre a realidade”⁶⁷, o autor define a Subjetiva Indireta Livre como “monólogo interior destituído do elemento conceptual e filosófico abstracto explícito”⁶⁸. Antes de ser uma linguagem, a subjetiva se constitui como um estilo, visto que opera pela imagem – que não tem uma gramática própria – e não pela língua.

Adotar uma filmagem em Subjetiva Indireta Livre implica em “fazer sentir a câmera”, ou seja, deixar aparecer a montagem, o olhar da personagem e do próprio autor. Não por acaso, entre os diretores que Pasolini elege como exemplos do uso dessa estética, encontra-se o brasileiro Glauber Rocha, principal representante do Cinema Novo.

(...) uma possibilidade estilística muito articulada; ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. E em suma, é a “subjetiva indireta livre” que instaura uma tradição possível em “língua técnica da poesia” no cinema. (PASOLINI, 1982, p.146).

Embora o diretor se destaque, há, no Brasil, outros autores que se utilizam da Subjetiva e que evidenciam, por meio do recurso, uma

⁶⁶ Pasolini distingue o monólogo interior da subjetiva livre, pois entende que o cinema “não tem a mesma possibilidade de *interiorização* e de abstração da palavra.” (PASOLINI, 1982 p.145).

⁶⁷ (PASOLINI, 1982 p. 146).

⁶⁸ (PASOLINI, p.146).

motivação política de buscar acessar, ainda que incompletamente, a subjetividade desses personagens-vaga-lumes.

De alguma maneira, ao pensar no que o cineasta é capaz de perceber em uma obra, estamos pensando na capacidade de valer-se de um modo de perceber o mundo. Isso não significa, no entanto, um engajamento com a realidade – seja realidade qualquer coisa que imaginemos ser – e, menos ainda, confiança no que há de verdadeiro na imagem captada pela câmera, mas antes a possibilidade de trabalhar com diversas compreensões daquilo que nos cerca.

Didi-Huberman aposta na narrativa como potência de criação de modos heterogêneos de vida, de escapar da passividade frente à “máquina totalitária”. Neste sentido, gostaria de recuperar o vigor que as noções de um cinema de poesia podem apresentar quando empregadas em periferias, ou melhor, em “*povos expostos ao desaparecimento*”.

“[...] nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. Povos-vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.155).

Se não há data específica para o cinema de poesia realizar-se, certamente, no Brasil, houve um período superiormente fértil, no qual estilos e tendências puderam dialogar, confrontar-se e, porque não, reinventar o cinema brasileiro. Trata-se das décadas de 60 até meados da de 70, período no qual houve maior reflexão sobre os povos “figurantes”, ou seja, o cinema voltou-se aos temas sociais de população periféricas.

Os lampejos que os cineastas do período passam a emitir dão conta tanto dos clarões, confirmando a alegria, a dança e o riso de determinadas populações, quanto lampejos *escuros*, demonstrando extinção e o desamparo desses grupos e, portanto, produzindo um ruído na cruzada otimista que irá se lançar na época, o qual se refere tanto ao desenvolvimento econômico quanto à publicidade disseminada por meio da comunicação de massa.

3.2 Cinema Novo e Cinema Marginal

O chamado “Milagre Econômico Brasileiro”, episódio que durante os anos de 1967 a 1973 derivou das “extraordinárias taxas de crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) então verificadas, de 11,1% ao ano (a.a.)”⁶⁹, desencadeou um abundante otimismo que levou milhares de pessoas a migrarem do ambiente rural para as metrópoles ainda em formação.

O Estado – então sob o Regime Militar –, por sua vez, traçava um projeto no qual exaltava a nova fase do país, com promessas de emprego, dinheiro e felicidade no ambiente urbano. A propaganda política foi suficiente para que o ufanismo se instalasse, levando boa parte da população a uma falsa impressão de desenvolvimento.

“Povo desenvolvido é povo limpo” foi um dos *jingles* usados pelo governo com a intenção de “educar” esse novo brasileiro, despreparado para o progresso. A campanha partia de filmes com o sujo personagem “Sujismundo”, sujeito que não sabe respeitar o espaço do próximo e que deixa sujeira por onde passa. Nessa série de filmes, evidencia-se o binômio limpeza-desenvolvimento, que, embora travestido de uma função educativa, funciona também como um instrumento de repressão.

A estruturação do discurso do regime militar autoritário, no período Médici, se deu pelo aprofundamento da oposição entre ordem e caos, tanto para desqualificar o governo deposto como para legitimar o golpe como instrumento restaurador da ordem. (VELOSO, 2008, p.234).

Foi nesse cenário que o cinema moderno e, primeiramente, o Cinema Novo passou a discutir a situação social da época. Influenciado pela *Nouvelle Vague* francesa e o Neorrealismo italiano, Glauber Rocha, mentor e principal cineasta do Cinema Novo se dispõe a realizar um cinema engajado com as causas coletivas e com a invenção de uma linguagem própria para o cinema brasileiro.

69 Veloso, Fernando A., André Villela, and Fabio Giambiagi. Determinantes do "milagre" econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica." *Revista Brasileira de Economia* 62.2 (2008): 221-246.

No texto em que se desenvolve a “Eztetyka da fome”⁷⁰, Glauber aponta para aquilo que considera a singularidade do Brasil: a fome e o subdesenvolvimento. A partir dessa percepção, a problemática da alteridade e da identidade se levantam como chave para a “estética da violência”, ou seja, por meio do reconhecimento e não pela negação do subdesenvolvimento, o diretor empreende um projeto para desenvolver a questão.

A fome latina, por isso, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA, 2004, p.30).

A tentativa de tornar uma paisagem brasileira, nesse caso, o sertão, o lugar da revolução, aparece principalmente em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964). Ao buscar um narrador na tradição, fundamentalmente a literária e popular, para matéria de seu trabalho, o diretor aproveita o espaço e os personagens sertanejos para esboçar uma denúncia. Nesse sentido, houve uma tentativa de instalar sob o solo árido do sertão a discussão sobre a identidade nacional.

Como podemos observar, a perspectiva do nacionalismo é encarada por Glauber como uma tarefa do seu cinema. A leitura das contradições, das utopias e do próprio cenário surgirão, pela sua câmera, de modo singular.

Estética da crueza e do sertão, trabalhada na montagem, no corte seco, no interior da imagem e do quadro, na luz estourada, na fotografia contrastada, no uso da câmera na mão. Estética cinemanovista que tinha como objetivo evitar a folclorização da miséria e que colocava uma questão fundamental: como criar uma ética e uma estética para essas imagens de dor e revolta? (BENTES, 2007, p.245).

70 Rocha, Glauber. *Eztetyka da fome. Revolução do cinema novo*. Editora Cosac Naify, 2004. P. 31.

Simultaneamente ao Cinema Novo, o Cinema Marginal problematizou semelhantes questões, como a própria ideia de civilidade, identidade, a oposição entre o rural/subdesenvolvimento e o urbano/desenvolvimento e a expressão e linguagem para o cinema brasileiro moderno. Porém, se o Cinema Novo e o Marginal constituíam-se, ambos, de uma forte presença do autor⁷¹, a diferença que se destaca, entre outras, está no desinteresse que boa parte dos diretores marginais apresentavam em vincular-se a um discurso acadêmico, de esquerda, que pressupunha um cinema engajado e, em alguma medida, fechado às possibilidades do cinema comercial.

Representação da experiência dos vencidos, tematização do colapso dos sujeitos históricos “clássicos” – estes são dados centrais da postura do cinema marginal que, tanto quanto a própria geração do cinema novo deu andamento, mas em outro estilo, às interrogações vindas da Tropicália. A nova geração não reivindica possuir um mandato popular, não supõe a “comunidade imaginada” da nação de que seria porta-voz. (XAVIER, 2012, p.33).

Chamado por Paulo Emilio Salles Gomes⁷² de Cinema do Lixo, o cinema simultâneo ao Cinema Novo se posicionou radicalmente em relação à violência, ao submundo das metrópoles e às ilusões – nessa época já percebidas pelos diretores – do progresso econômico. Descrente de milagres e, em respostas imediatas ao povo, a linguagem utilizada nesse gênero exibia-se rude “em termos de aviltamento, sarcasmo e uma crueldade que nas melhores obras se torna quase insuportável pela neutra indiferença na abordagem.”⁷³

Como destacado acima, o contato com as artes e tendências da época e o clima de censura são indispensáveis na leitura do Cinema Marginal. Isso porque, foi a partir destes conflitos que se passou a usar a câmera para revelar aquilo que não estava sendo mostrado pela propaganda otimista e moralista da ditadura militar. A escolha por temas

⁷¹ Ainda em “Eztetyka da fome”, *Revolução do cinema novo* (2004), Glauber Rocha reivindica a posição do autor para produzir um “cinema livre”.

⁷² Gomes, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Paz e Terra, Vol.8, 1980.

⁷³ (GOMES, 1980, p.104)

relacionados à pobreza, prostituição, violência e sujeira questiona não apenas aquilo que estava se institucionalizando como tradicional, correto e próspero como, por outro lado, evidencia um projeto identitário nacional em debate.

Pela característica atrevida e inventiva desse cinema, Jairo Ferreira o intitula “Cinema de Invenção”⁷⁴, a partir das categorias de Ezra Pound, via o poeta e crítico Augusto de Campos: haveria poetas inventores, mestres e diluidores.⁷⁵ É oportuno lembrar que, embora a escolha estilística tenha se realizado, outros fatores como o baixo orçamento e a independência nas produções possibilitaram maior liberdade para produzir sem as imposições do mercado. Da mesma forma, a ausência de diálogo com o grande público não foi apenas deliberada como também imposta pela censura do regime ditatorial.

Por se configurar, desde sua gênese, como um cinema sem utopia, ou com “uma consciência mais cética das relações entre política e cultura (XAVIER, 2012, p.170)” os diretores desse movimento criticaram o Cinema Novo porque se sentiam desapontados pela forma considerada pacífica e “careta” com que os cineastas estavam produzindo os filmes. Exemplo desse posicionamento encontra-se na entrevista de Rogerio Sganzerla:

Eu sou contra o cinema novo porque eu acho que depois dele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 62 a 65, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita. Hoje em dia, como eu estou num processo de vanguarda, eu sou um cineasta de 23 anos, eu estou querendo me ligar às expressões mais autênticas e mais profundas de uma vanguarda e eu acho que o cinema novo é exatamente antivanguarda. O cinema novo está fazendo exatamente aquilo que em 62 negava. O cinema novo passou pro outro lado. (SGANZERLA, 1970).

A convivência dos dois movimentos – que, como vimos, não são homogêneos – recebe essa configuração de embate principalmente a

⁷⁴ Ferreira, Jairo. *Cinema de invenção*. Empresa Brasileira de Filmes, 1986.

⁷⁵ CAMPOS, Augusto de. As antenas de Ezra Pound. In: Pound, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1989.

partir da de 1969, ano de criação da Embrafilme, empresa estatal produtora e distribuidora de filmes, com a qual boa parte dos ex-cinemanovistas irão trabalhar em parceria. Ainda que reverenciada por dar liberdade aos cineastas, a configuração da empresa tinha, entre outras, a finalidade de difundir o cinema nacional no exterior e competir comercialmente no território nacional com os filmes importados.

Ozualdo Candeias que, desde o prêmio de melhor direção pelo filme *A margem*, vinha despontando como cineasta autoral, recusa a filiação de cineasta marginal, controvertendo ainda mais a relação cineasta – mercado – público. O modo como toma parte das escolas em questão, como veremos, não é suficiente para afastá-lo do grupo dos marginais, devido a grande proximidade estética e de método.

3.3 Ozualdo Candeias

Ozualdo Candeias é considerado o precursor do movimento do cinema marginal com o filme *A margem*, de 1967. No entanto, irá recusar a associação argumentando que “Para ser marginal, teria que ser um filme feito sem compromisso naquele momento, nem com o público nem com a censura⁷⁶.” Como se verá, em boa parte das suas experiências no cinema, o cineasta preocupa-se tanto com o público quanto com a crítica especializada principalmente para “informar”, “passar um recadinho, ser úteis, ter uma importância política e cultural⁷⁷”.

É comum, no entanto, encontrar afirmações do mesmo Candeias que resultam no sentido oposto e, sobretudo, o fato de alguns filmes não terem sido enviados à censura e, como consequência, não terem sido exibidos, demonstra que a questão que diferenciaria seu trabalho dos outros marginais não pôde ser resolvida nesses termos.

Essa imprecisão sobre a filmografia do diretor estendeu um debate que se relaciona à primeira disputa de significado sobre o supracitado filme de estreia. Aclamado pela crítica e angariando o Prêmio Governador do Estado de São Paulo e o Prêmio Instituto Nacional de Cinema (INC) como melhor direção, o filme propõe-se a contar a história de quatro personagens que vivem às margens do rio Tietê, na cidade de São Paulo, e utiliza largamente a câmera subjetiva, recurso que virá a se tornar uma das marcas do diretor.

⁷⁶ (Candeias *apud* Teles p.73),

⁷⁷ (TELES, 2006, p.64).

Muito se contestou sobre o mérito do prêmio, sobretudo pela sua não filiação aos modelos cinematográficos preponderantes na época e que eram politicamente antagônicos. A ausência de uma clara filiação, segundo Daniela Senador, serviu “para confrontar dialeticamente *Terra em Transe*”, filme de Glauber Rocha, lançado no mesmo ano e derrotado por *A margem*. Observa-se que o fato de Candeias não se filiar às tendências favoreceu, num primeiro momento, a sua inserção no circuito de prêmios e exibição, encorajou-o na permanência do impasse. Finalmente, considera-se que muito do que se disse sobre *A margem* foi assimilado pelo cineasta que “absorveu a imagem construída” sobre si e seu estilo.

Várias opiniões sobre *A margem* destacaram o aspecto “primitivista” de Candeias, que carregou o estigma de autor desprezioso, instintivo e sem formação especializada. O predicado foi atribuído inadequadamente ao cineasta em função de uma confusão entre o seu estilo direto, cru, com o que se considerou uma recusa do racionalismo. Tal problema está discutido tanto na atual edição da revista virtual *Cinética* quanto em outros autores que se dedicam a revisar a crítica feita ao cinema de Candeias.

Aproveito o gesto audacioso de Arthuso (2015) no qual há uma reelaboração do primitivismo de Candeias, nos termos de uma “pós-civilização”, momento no qual já estão desmanchadas as utopias de revolução e, principalmente, o esgotamento de um projeto iluminista de desenvolvimento é sentido na “própria carne” dos personagens.

O universo dos filmes de Candeias não é pré-civilizatório. Pelo contrário: seus filmes se passam num mundo pós-civilização, quando o projeto moderno de emancipação do homem falhou, o humanismo é incapaz de resolver a questão cultural e as estruturas sociais são tão bem delineadas que é possível enxergá-las em sua faceta pública – a divisão centro e margem de *A margem*; interior e cidade de *Zézero*; estrada/casa grande e acostamento/senzala de *A opção* – e em sua intimidade – a ordem feudal do interior paulista em *A herança*; a estrutura hierárquica do bando de *Manelão em Meu nome é Tonho*. (ARTHUSO, 2015, não paginado).

O argumento usado pelo autor coincide com a ausência de esperança e de nostalgia dos personagens de Candeias. São os “corpos que se movem a esmo por paisagens devastadas” dentro da sua filmografia heterogênea, que despontam como inquietação constante do diretor. A ambientação em locais predominantemente pobres e a escolha pelo que constitui o “subdesenvolvimento” indica uma disposição que percorrerá a maioria dos seus filmes, alguns realizados nas periferias das grandes cidades – especialmente em São Paulo e sua Boca do Lixo – e outros em espaços rurais, mas não por isso menos carentes de recursos.

Relacionada a essa escolha, a estética da filmografia de Candeias tem alguns traços que farão com que pesquisadores como Teles (2006), a denominem de “estética da precariedade”. Entre eles: a desatenção com o acabamento, o gosto pela imperfeição e, ainda, um modelo narrativo que privilegia personagens e histórias mal contextualizadas e desfecho aberto. A análise da pesquisadora leva em conta, especialmente, as três “fitas” subterrâneas de Candeias, duas das quais estão presentes nesse trabalho (*Zézero e Candinho*). Ambas são médias metragens com pouco mais de 30 minutos e ilustram a chegada de um homem caipira na cidade grande.

Partindo da “estética da precariedade”, Teles vale-se dos termos desterritorialização e reterritorialização⁷⁸ pensando nessa “mobilidade do caipira pobre em direção à cidade”. (p. 90). No decorrer do trabalho, a autora discute as consequências de um deslocamento forçado em função das carências do mundo rural. Entre elas, o lugar do caipira na cultura urbana e de massas, o conflito decorrente das práticas rurais mantidas pelo caipira e a adoção de modos de vida urbana, a socialização com tipos “marginais”, entre outros. Por isso na narrativa de Candeias,

[...] surge um tempo híbrido constituído pelos saberes tradicionais, pela experiência histórica da precariedade e do deslocamento das populações rurais, e pela precariedade urbana engendrada pela modernização econômica excludente e pelos meios de comunicação de massa. (TELES, 2007, 164).

Tema caro ao Regionalismo literário contemporâneo, o tema da migração adquire em Candeias um viés pessimista, desde a saída até a

⁷⁸ Termos estão descritos em *El Anti-Édipo: capitalismo y esquizofrenia* (2004) e *Mil Platôs* (1997) de Deleuze e Guattari.

volta do caipira ao sertão. É certo que há em Candeias uma “consciência catastrófica do atraso”, reafirmada por Ismail Xavier, porém, ao contrário do que se poderia esperar “a tradição de violência do sertão [não] é tomada como prefiguração da revolução por vir”⁷⁹, porque ela não faz parte de um “fase”.

A fragmentação e descontinuidade narrativas, que se observará no cinema pós-retomada (1990), na obra do autor em questão já aparece com força tanto na representação do tempo quanto na progressão narrativa dos personagens.

as localidades do sertão contemporâneo tem se dado pelo olhar de baixo, na experiência andarilha, viajante, subjetivada na caminhada, no trânsito de personagens, que percorrem a cidade e a geografia descampada do entre-lugar do sertão. (BRANDÃO, p.92).

Esse não pertencimento em que se encontram seus caipiras manifesta-se, especialmente, nos filmes em que os protagonistas, ao retornarem ao meio rural, encontram-se como partiram: sem heroísmo, sem realização de coisa alguma.

A banda sonora dos filmes merece destaque por ser parte essencial na composição estética. Nos filmes *Zézero*, *Candinho* e *A herança* há modas de viola caipira compostas especialmente para descrever e dar pistas das lacunas nos enredos. Além desse procedimento, Candeias também utilizará músicas instrumentais ritmar, principalmente para acelerar as cenas de tensão. Importante também é a potência do silêncio e das não falas, aproximando-se do cinema mudo. Muito mais silenciosos do que falantes, muitas vezes os diálogos dos personagens são substituídos por ruídos de animais, de máquinas, que permitem ao espectador identificar o teor da conversa ou a emoção do personagem pelo não-dito.

Sobressai a riqueza da experimentação sonora de Cadeias no filme *A herança*, adaptação na qual alguns diálogos são filmados apenas pelos closes mudos das bocas em movimento. O ponteadado insistente da viola caipira recria, no cenário brasileiro, uma história importada, no entanto, a transposição não soa como “cópia” justamente porque Candeias não se quer Shakespeare, quer brincar com o escritor. Não é à toa que a moda de

⁷⁹(XAVIER, 2012, p.17).

viola entoada para revelar os culpados do assassinato do pai de “Omeleto” ocorre em um circo.

O critério utilizado para selecionar as obras, neste trabalho, foi a unidade em torno dos temas rurais. Considero oportuno lembrar que as personagens desses filmes correspondem ao caipira, morador dos roçados do país, contudo, orientam-se por uma leitura particular do diretor. Os filmes que estarão neste trabalho, *Meu nome é Tonho* (1969), *A herança* (1970), *Zézero* (1974), *O Candinho* (1976) e *Manelão caçador de orelhas* (1982), foram realizados no período da ditadura militar brasileira e são provocativos em vários sentidos. Especialmente na escolha por personagens marginais como bandidos, prostitutas, interpretados por atores com uma “nova fotogenia”, qual seja, atores fora dos padrões de beleza do cinema nacional e estrangeiro.

Há diferenças consideráveis entre os filmes, mas o que se vê em todos são ambientes violentos e grosseiros, tal e qual seus habitantes. Em *Meu nome é Tonho*, a ausência de princípios e de pudor dos bandidos, embora vingados ao final pelo protagonista, acabam se destacando pelo tempo e ênfase que são dados às agressões que tocam o espectador. Para realizar tal projeto, predominam panorâmicas a céu aberto, ruídos na composição do som e utilização de muitas armas de fogo.

Em seus filmes, transparece a sua experiência cultural e suas preocupações com as diferenças de classe, com a face de exclusão dos projetos políticos de sua época e, finalmente, a contestação de um único modo de vida, o burguês. Neste trecho, Candeias nos dá uma breve nota do que pretende e do que não pretende realizar com suas “fitas”:

Por exemplo, o Plínio Marcos, todos os personagens das peças dele, os caras, os vagabundos dele, os pobres dele estão sempre pensando em ser classe média, fazem uma força pra isso. Os meus não, os meus estão querendo viver, sabe? Se chegar lá, paciência, se não chegar já viveram, não é? Eu acho isso.” (CANDEIAS, 2008).

A presença desse pensamento não alinhado ao desenvolvimentismo é, notadamente, o traço político que se destaca em sua filmografia. Não apostar no progresso como redenção ou como caminho para a saída do subdesenvolvimento, não pode ser compreendido como um olhar saudoso para o passado, pelo contrário, os personagens, assim como não vislumbram futuro, não se abrigam no passado; até

porque os marginais de Candeias coexistem no tempo em que outros grupos usufruem da industrialização e desenvolvimento.

As questões sociais e psíquicas que encarnam os personagens das distopias de Candeias derivam da mesma condição de invisibilidade. O maluco caminhante solitário em Candinho e o bando auto-governado de Manelão só existem para si próprios porque são ignorados pelo Estado e pela sociedade.

A partir dessa perspectiva, a 'invisibilidade' de grupos colonizados e subalternos na consciência de um grupo dominante não seria entendida como tal, ou seja, invisibilidade (B não existe para A), mas como uma forma de co-presença (B aparece para A na forma da não da presença de B; B pode ser “não visto” se já estiver presente e se sua presença já for algo sabido). Invisibilidade é nome da presença do subalterno para o grupo dominante. (PRATT, 1999, p. 13).

Das cinco obras que serão abordadas na sequência, nenhuma delas tem uma mulher protagonista, em contrapartida, três delas tem a presença de prostitutas. Assim como os personagens masculinos, Candeias opta por mulheres que vivem às margens, apartadas dos centros financeiros e culturais, porém, verifica-se que elas são ainda mais esvaziadas de subjetividade, sobrevivendo, invariavelmente, por meio da mercantilização ou exploração do corpo – como no caso das “namoradas” de Manelão.

No filme *Meu nome é Tonho*, a violência e invisibilidade feminina se torna obscena devido à seleção dos corpos realizada durante as invasões às fazendas familiares. Após serem conquistadas as terras, as mulheres velhas são mortas e as jovens recolhidas, assim como os objetos do local, para serem exploradas em outro local, denominado zombeteiramente de “convento”.

Se os temas complexos e irremediavelmente sórdidos e a origem social de tais problemas são comuns a outros cineastas da época, é o olhar nada óbvio e o tratamento expressivo e estético que são a força do cinema de Candeias.

A beleza e até o sublime são possíveis nesses filmes porque eles não temem o grotesco, a feiúra e a abjeção da miséria, buscando-as, mesmo, trazendo-as, recriando-as e encarando-as digna e

desafiadoramente, de modo a transfigurá-las.
(FONSECA, 2009, p.211).

A próxima parte do trabalho traz alguns dos filmes do cineasta que abordam as questões citadas acima. Como veremos, a organização se dá pela data de produção dos filmes, começando por *Meu nome é Tonho*, de 1969 e, por último, *Manelão, caçador de orelhas*, de 1981.

4. FILMES DE OZUALDO CANDEIAS

4.1 Meu nome é Tonho (1969)

Como consequência da moda dos filmes de faroeste americanos e dos *bang-bang* italianos, começou-se a produzir no Brasil filmes que imitavam os gêneros. Essas adaptações haviam conseguido bons resultados de bilheteria⁸⁰ e, por estarem se constituindo em um modelo, naturalmente importado, foi-lhes dado o apelido de “*western* feijoada”. A produtora Ibéria, aproveitando a tendência, convidou Candeias a realizar um filme com o mesmo modelo.

Meu nome é Tonho, datado no ano de 1969 é o segundo longa-metragem do diretor. Partindo de uma das suas entrevistas, o diretor dá a entender que havia uma certa ambição comercial sobre o resultado do filme, já que ele havia sido convidado por uma produtora para realizá-lo.

“Tentei ser comercial”, prossegue Candeias. Como se diz, “afinar-me” com o público. Um filme de encomenda. Como a minha linguagem não é a tradicional, não sei se o filme será aceito e compreendido por ele. (Pereira *apud* Teles. P. 69).

Ciente da escassez de recursos humanos e financeiros do empreendimento, Candeias topou o desafio e o finalizou em pouco mais de um mês. Sobre a improvisação que, verificando sua filmografia, evidencia-se como regra e não exceção, o autor declara: “A fita foi feita assim e me parece, acho que uma fita boa de ser feita, sem muito compromisso”⁸¹. Ao assistir ao filme, confirma-se a liberdade de montagem, na qual as cenas foram se “acomodando dentro do que a produção permitia”.

Vale a pena abrir um parênteses para esclarecer a falta de “compromisso” na feitura do filme. Como veremos, há um

⁸⁰ *Da Terra Nasce o Ódio* (1954), *Da Terra Nascem os Homens* (1958), *Dioguinho* (1957), entre outros.

⁸¹ (CANDEIAS, 2009, p. 200).

distanciamento razoável entre essa obra e outras discutidas posteriormente. O fato de haver uma produtora financiando o filme, com a finalidade de torná-lo comercial, fará com que se adote a longametragem como duração e, ainda, haverá a exploração de clichês do faroeste, como um herói, ainda que controverso. Esses padrões não impedirão que apareça a assinatura do autor, porém, eles indicam que há, sim, um ajuste ao mercado.

Na primeira sequência do filme, a câmera percorre a dança alegre e o caminhar descalço de uma moça, estabelecendo o espectador sobre o cenário rural do filme e surgindo tal como uma imagem “vagalume”, incomum no restante do filme. O personagem “Tonho” (Jorge Karam), que dá nome ao título do filme, despede-se dessa moça e do resto de sua família e parte montado à cavalo para uma vida errante. É ao retirar-se de perto do núcleo familiar, definitivamente, que Tonho iniciará uma nova jornada na qual assume seu próprio destino.

No primeiro encontro com uma caravana que estava transitando no seu caminho, é informado sobre Manelão (Nivaldo Lima), um sujeito que leva fama pela falta de piedade com suas vítimas. Ignorando o aviso, segue a galope. Chegando a um local onde estavam reunidos alguns homens, oferece-se a ele uma “barganha”, na qual ele daria o seu cavalo em troca de outro. O filme é repleto dessas micro-histórias que revelam as relações e comportamentos entre os animais, mostram *tipos sociológicos* daquelas bandas e não se conectam, necessariamente, à macro-história de Tonho e o bando de Manelão.

Na sequência da permuta de cavalos, o *close* nos dentes dos animais negociados, mostra a intimidade da câmera aos bichos e, na mesma sequência, ficam registrados os gestos de um homem aleatório preparando um fumo. Essas anedotas produzem um tom documental ao filme e, apesar de não terem uma função narrativa, possuem uma função descritiva no enredo do filme.



Figura 1 e Figura 2: dois planos detalhes

Há uma expectativa no grupo de pessoas pela chegada de Risonho, um sujeito considerado importante e capaz de evitar que Manelão aja com violência sobre os moradores. Na chegada de Risonho, acompanhado por sua mulher e sua mãe, ouvem-se comentários em torno da infidelidade de sua esposa, situação que fica ainda mais evidente quando um homem, olhando e sorrindo diretamente para a câmera fala em tom de escárnio a expressão “ê mundão”, mostrando a graça da condição ao espectador. É a partir dessa ocasião que Tonho se ausenta e só volta a aparecer depois de Candeias narrar três historietas do bando de Manelão. Na primeira delas quem se envolve é Risonho.

Disposto a resolver a pendenga com seu suposto amigo Manelão, Risonho desloca-se a cavalo, meio de locomoção primordial do filme, até a sua propriedade. Após a conversa, é trapaceado, quando acredita estar em segurança acompanhado por um de seus capangas. O mal-entendido se repete em outro momento do filme, quando Tonho não explica claramente a deformidade ocular do cavalo negociado ao comprador; esse humor pelo trocadilho e pelo “riso debochado e anárquico”, retoma o tipo de humor antes realizado pelas chanchadas.

Nessa linha, a chanchada vai ser revalorizada, resgatada exatamente por sua vinculação a uma certa tradição oral cômica do rádio brasileiro, do circo, do teatro de revista e não do mundo literário da “alta” cultura nacional. (VIEIRA, 2000, p.173).

O diálogo que Candeias efetiva com a chanchada nessas tomadas cômicas, faz parte de uma concepção que a própria escolha pela paródia do *western* americano intensifica. A sobreposição de gêneros ou a “colagem de materiais”, tanto nacionais como internacionais, faz parte de um programa do cinema marginal que é levado a cabo a fim de escancarar a disposição para a contaminação e a hibridez em detrimento do isolamento e incômodo com o diálogo com a cultura de massa.

A insubmissão dos personagens a nenhum tipo de código ético é naturalizada, tanto para o personagem Tonho quanto para os integrantes do bando e seu líder. Há, no entanto, um tipo especial entre o bando que vai agir segundo um código próprio expresso, geralmente, pela frase “não gosto de judiação”. O curioso personagem, embora se diferencie dos colegas, mostra-se perfeitamente incluído nas práticas violentas do grupo.

No percurso entre a casa de Manelão e o terreiro, a câmera gira diversas vezes em torno deles, gerando um movimento circular que

combina com a engabelação do falso amigo e antecipa o mesmo movimento que Risonho irá repetir ao cair no chão e ser espancado pelo indivíduo. O plano-sequência que vem em seguida é longo, exageradamente violento. Ao cair no chão, próximo a uma grande árvore, Tonho tenta se infiltrar entre os espaços das raízes para proteger-se.

Como o nome anuncia, os traços típicos de Risonho são a amabilidade e a diplomacia. Sorridente e tentando resolver a pendenga com Manelão pelo diálogo, acaba sendo massacrado. Esse tipo de situação na qual o sujeito católico, casado, rico e influente se contrapõe a um tipo errante pode ser comentado se considerarmos a década de realização do filme e seu gênero.

Os antigos códigos morais eram cada vez mais criticados, vistos como uma restrição para a constante busca pelo novo na literatura e na arte. Bandidos e marginais eram cada vez mais valorizados nas histórias pela suposta liberdade que representavam, ou seja, indivíduos que, ao viverem à margem da sociedade, conseguem libertar-se de suas restrições. (SCARPA, 2007, p.60).

Por isso, embora inocente, Risonho, típico “homem de bem” e, portanto, oposto aos seus algozes, aparecerá girando incessantemente na terra ao som das risadas incansáveis, humilhação e entusiasmo de quem assiste a ele ser espancado e baleado, modo de agir corriqueiro ao bando de Manelão.

Finalizado o serviço, mas não o episódio, o próximo plano flagra o abaixar da saia da esposa de Risonho que estava deitada junto a um de seus executores, insinuando consumada a relação sexual. A indignação da mãe da vítima, ao avistar a infidelidade sem arrependimento da nora recém-viúva, é respondida com uma das cenas apontadas como mais chocantes pelos críticos. O capataz citado anteriormente, dessa vez explica que “não queria que ela sofresse” e acaba tirando a vida da velha por asfixia.



Figura 3: assassinato de uma senhora

Dos traços autorais de Candeias nesse filme, o traje de um acessório em especial se destaca. Trata-se do chapéu, portado por todos os jagunços de Manelão e comum ao restante dos homens do filme. As diferenças de formato e tamanho variam conforme a importância e poder atribuída ao personagem. E, ainda, dentro da movimentação do filme, especialmente sob os cavalos, sobressaem-se os planos que respeitam a geometria e as curvas dos chapéus para compor o quadro.

E ninguém filma chapéus, ou mesmo cabeças sem chapéus como Ozualdo Candeias. Especialmente, de cima, em primeiro plano primoroso, de modo a explorar suas formas na composição do quadro, em jogo sutil com o movimento. (FONSECA, 2009, p.207).

Já no povoado, toda a população se espanta com a chegada do bando, até mesmo a galinha e seus pintinhos tentam se esconder, apavorados. Manelão entra em um cartório e com a mesma autoridade com que age em outras bandas, pede para que se procurem os dados das terras invadidas por ele e seus homens. Ao confirmar a ausência de escritura dos terrenos lança a seguinte frase: “então [as terras] são minhas”.

Este modo de vida precário e autogovernado do bando é condição para que o diretor trate de temas tabus na sociedade, tais como a injustiça social, a violência agrária, a violência de gênero e a falta de pertencimento social desses sujeitos. Por essa perspectiva, o filme, que se apropria de um gênero aparentemente inofensivo e incapaz de revelar problemas

políticos e sociais, e o transforma em incômodo para uma parcela da população.

Mas foi uma fita que violentou um bocado de gente, eu não sei porquê. Queriam me prender. Uma coisa! Deu uns galhos no Sul. Um cara queria matar o programador lá duma distribuidora porque ele pediu uma fita de ação brasileira para cumprir a lei e o cara mandou *Meu nome é Tonho*. Ele disse: “O que você pensa que a minha cidade é? É uma cidade séria pra mandar uma fita dessa, assim.” A fita violenta um tipo de gente, um tipo de pessoas e outras acham muito bom. (CANDEIAS, 2009, p. 200).

O inconveniente para tais censores, podemos concluir, não é uma mensagem política subversiva, um enfrentamento direto a algum grupo, mas sim a afronta em interpretar temas que, moralmente, não poderiam ser tocados. Candeias evoca a violência gratuita como uma linha mestra nesse filme, que fica especialmente visível, nas relações entre os sujeitos e os animais, nas excessivas risadas e grunhidos dos personagens, na ausência de pudor, na rara alusão à cultura letrada e na identificação entre personagens e espectadores.

Exemplar para o que estou buscando argumentar é um episódio cômico em que Tonho, ao sair à procura de Manelão, depara-se com um homem cuja égua estava no cio e os dois acordam que o cavalo cubra a fêmea. Divertindo-se com a cena, os homens gargalham e observam sem constrangimento o ato sexual dos animais.

As aparições femininas também merecem destaque. Em uma invasão, na qual o grupo se apossa de uma propriedade, havia duas moças, que diferentemente do restante da família são poupadas da morte. Após devastar o lugar com a chegada repentina, os peões as laçam, beijam à força, à maneira dos rodeios e, depois de muito se divertirem, levam-nas até um lugar apelidado de “convento”, local no qual Manelão arrasta outras vítimas mulheres, “suas noivas”.

Em outro trecho, Manelão recebe alguns sujeitos em sua casa e a sua esposa (oficial), interpretada pela atriz Bibi Vogel, ao atrever-se adentrar antes do que ele no recinto é brutalmente puxada para trás. Somente após todos os convidados, na maioria composta por homens, passarem em sua frente é que ela pode, finalmente, tomar parte do encontro. Este tipo de situação na qual as mulheres são mantidas sob regime de cativeiro será recorrente nos filmes a seguir.

Candeias, diante da recusa de um grupo em exibir os episódios da trama, diverte-se, não sem ironia, observando a dificuldade de seus críticos em admitir a existência de dramas cotidianos, desvios de conduta e opressões de todos os tipos. Nesta fala, percebe-se que o diretor não escolhe a transgressão de valores estabelecidos à toa, sua intenção é também de tornar visíveis “as coisas que não estão tão boas”.

Os contínuos viram a fita e vieram dizer pra mim: “Mas onde é que já se viu passar uma fita dessas! Eu acho que vou fechar aqui. Eu vou chamar o diretor aqui porque isso não pode ser. O Brasil não é nada disso.” Falou pra mim. Eu achei engraçado. A fita teve essa virtude. Todo aquele cara, por exemplo, que tem a necessidade de esconder as coisas que não estão boas pra dizer que não existem, detestou a fita. (CANDEIAS, 2009, p. 200).

Para que alcançasse o propósito de incomodar os espectadores, utilizou o procedimento do choque, da perturbação. Cumprindo a função de recolher os corpos que restam abandonados após cada massacre e dos serviços mais domésticos, duas pessoas, sendo uma delas travesti (Jean Silva), em dado momento recolhem uma grande quantidade de cadáveres em uma carroça. Os planos dessa sequência focam os pés embarrados dos mortos bem como a roda do veículo e a repetição de cada corpo que vai sendo entulhado.



Figura 4: panorâmica de uma carroça carregada com cadáveres

Tonho retorna à trama numa carreira de cavalos, a qual ganha de um dos capangas de Manelão. Insatisfeitos com o resultado, tomam o cavalo do adversário e brincam de montar em suas costas, divertindo-se como crianças. Esperto, Tonho consegue recuperar seu cavalo e foge do bando. No entanto, o destino de Tonho parece estar selado com o grupo. Já no hotel de uma pequena vila, a qual o grupo invade, encontram-no no quarto e, novamente, desdenham sua presença.

Tonho encontra-se, nas redondezas do hotel, com a esposa de Manelão, com quem flerta, e vai para a cama. Após envolver-se com a moça, descobre numa conversa tratar-se de sua irmã, que não via desde que abandonou a casa da família e, dessa maneira, que cometera incesto.

Depois desse encontro, seguem-se quase trinta minutos no qual Tonho poderá vingar-se dos algozes da comunidade rural atacada pelo bando. O final heroico do nosso solitário e independente Tonho não deixa de ser uma resposta à proposta desse filme, em particular, que é pensado para um público já reconhecido como consumidor de *western*.

Assim como o restante do filme, também no desfecho haverá a exploração do deboche e a diversão com o sofrimento alheio quando, por exemplo, Tonho ajusta duas de suas vítimas mortas em uma posição que lembra a de duas pessoas dançando. Também quando obriga o que restou do bando de Manelão a dançarem em duplas, vestindo apenas botas e camisas.

O derradeiro encontro entre Manelão e Tonho, sequência que inicia com o próprio Manelão eliminando um dos seus bajuladores capangas, é grandiosa tanto pela fotografia, quanto pelo trabalho de câmera que acompanha o embate entre Tonho, montado em seu cavalo e Manelão, sozinho no meio de um campo aberto. A música ao fundo, de Paulinho Nogueira, dá ritmo ao confronto que não tem outro objetivo se não o massacre.

4.2 A herança (1970)

A herança (1970), filme posterior a *Meu nome é Tonho*, traz novamente motivos rurais, porém dessa vez, faz-se uma paródia da peça *Hamlet*, de Shakespeare, no interior do Brasil. Essa espécie de carnavalização da obra inglesa, longe de ser uma tentativa de cópia ou adaptação fiel à obra, é feita sob inspiração da inventividade.

Ainda mais potencializada nessa obra, a música, de Vidal França e Fernando Lona, principia o enredo com uma marcha fúnebre de um pequeno cortejo, liderado por uma carroça carregada com um caixão. O

cenário rural e suas sombras de árvores e espelhos d'água são explorados numa sequência poeticamente elaborada.



Figura 5 fotografia do filme

O restante do filme também é minuciosamente sonorizado pelos músicos. Por se constituir de uma estética “caipira”, o principal instrumento que se destaca nos arranjos é a viola caipira. Nessa conformidade, músicas do cancionário popular como “Se essa rua fosse minha”, “O Cravo e a Rosa” são resgatadas, anexando sentido à lógica do enredo e fazendo uma menção ao folclore popular.

A título de exemplo, cito o primeiro uso do recurso, que ocorre no momento do enterro, quando o caixão do falecido patriarca encontra-se na cova. Embora a música diferencie-se das citadas por não ser uma cantiga, ela é imediatamente identificada com a circunstância rural. “Funeral de um lavrador”, parte do poema *Morte e Vida Severina* (1955), do escritor João Cabral de Melo Neto, foi musicado por Chico Buarque e faz uma referência explícita ao relevante livro que, anteriormente, abordou a miséria e os problemas derivados da má distribuição de terras no sertão nordestino, por meio do personagem Severino, migrante que parte do sertão para o litoral.

Como em Candeias, “a experimentação de linguagem margeia sempre a experimentação social”⁸², o cineasta irá discutir, em depoimento acerca da adaptação da peça, a opção por recriar boa parte do enredo.

⁸² (FONSECA, Jair Tadeu da. À margem da margem: o humano, o maquínico e o bestial em Ozualdo Candeias. *Catálogo forumdoc*, 2009. p. 211).

Então eu botei na fita a nossa questão social da terra: antes do duelo com o tio, Omeleto passa toda a sua herança para quem trabalha na terra. Aí eu mostro os beneficiários. Quando o tio chega, ele já deu as terras. O tio fica putado da vida e chega na orelha dele e grita: filho da puta. Você lê na boca dele. Isso não tem no original, é claro, mas eu botei na fita, no meu Shakespeare caipira, interiorano, tanto no sentido geográfico quanto cultural. Quando viram *A herança*, meu *Hamlet* caipira, uns caras disseram que eu tinha avacalhado a peça de Shakespeare. Então falei: vocês estão muito enganados. O Hamlet pra mim é um puta babaca, se visto no lado social, e eu dei uma dignidade para a morte dele. Antes de morrer, pegou as terras dele e deu para aquele pessoal que trabalha. E o pessoal que trabalha, os caras que eu botei como essas pessoas, são os mais fodidos possíveis. (CANDEIAS, 2010).

Afora o já conhecido sarcasmo, percebe-se que Candeias não apenas dialoga com o personagem shakespeariano, como o julga negligente por não abordar temas relevantes socialmente. Realizando o que acredita ser um melhoramento da peça, adaptará ao contexto socioeconômico brasileiro, incluindo a questão agrária e, além disso, fará uma menção ao racismo e à divisão de classes da qual trataremos adiante.

O conflito no qual se centra a trama inicia quando, nem bem o irmão é enterrado, o cunhado da viúva aproxima-se dela e, com a cumplicidade dos olhares dos empregados, seduz a moça. Convém advertir que não há diálogos sonorizados; os poucos diálogos que existem são legendados sendo necessário inferir, pela atuação dos atores, das câmeras e dos recursos do próprio cineasta, a maior parte do enredo.

Evocando cenas futuristas, a chegada do filho do falecido ao vilarejo é anunciada com o foco nas rodas do trem. O rapaz, apelidado de Omeleto, tem um significado nesse contexto de filho de grande proprietário de terras que retorna, refinado, ao lugar de origem. É comum ao período, latifundiários enviarem seus filhos à cidade grande para estudar, adquirir cultura letrada e retornar, pois, “doutor” formado.

Pacata cidadezinha, lamento de uma viola caipira, dos pássaros, animais domésticos soltos, crianças no colo. Esse cenário bucólico vai sendo reconhecido e processado por nosso protagonista e nos chega, por

meio de pequenas frases como essa: “Tudo no mesmo lugar e do mesmo tamanho... se tempo parasse... para essa gente... ele parou”, numa alusão ao tempo adiado do sertão em relação à pressa urbana.

Aos poucos, Omeleto vai se aclimatando e reconhecendo antigos conhecidos, como os funcionários da propriedade do pai e a antiga “namorada”. A relação com a nossa Ofélia⁸³ do sertão é, bem como na peça adaptada, contraditória. Candeias seleciona uma atriz negra, também funcionária da família, filha do homem de confiança de seu pai, para protagonizar uma relação indefinível, sobretudo pela dificuldade em reconhecer quando se trata de relação entre patrão e empregado ou tão somente da relação amorosa dos dois.

No primeiro encontro dos dois, por exemplo, enquanto ele caminha em direção à moça com muita empolgação e a frase “ah... minha namorada” como legenda, a mesma não esboça nem mesmo simpatia, esquivando-se de cumprimentá-lo. Além do recurso que será amplamente utilizado pelo diretor de inscrever pensamentos e pontos de vistas dos personagens por meio de legendas, já se destaca o som de animais substituindo os diálogos. Nesse caso, o assvio impaciente de pássaros.

Em outro momento da trama, ao avistar a moça, Omeleto vai logo se despiando de sua camisa e a abordando impulsivamente, chegando a carregá-la nas costas. Ao som de “O cravo brigou com a rosa” são flagrados entre as plantas; ele, girando em torno dela, tentando beijar, abraçar, como se quisesse seduzi-la. Ela, recusando-se a responder aos seus apelos, neutra. Após o episódio, é sintomática a repreensão que a jovem recebe do irmão, quando ele aponta para a própria pele, também negra e lê-se na legenda “... além do mais... é o patrão... gente assim não pode gostar de gente como a gente”, ao fundo, som de trovões.

Voltando ao desenvolvimento da história, ao chegar à residência da família, o jovem se dá conta de que “há algo de podre no fazendão”. Sua mãe, recém-viúva, e seu tio (Claudio), já estavam, precocemente no seu ponto de vista, em um relacionamento amoroso. Revoltado, embalado também ao som instrumental da canção “O cravo brigou com a rosa”, dá tiros para o alto e lê-se no seu olhar que mira a mãe: “Ontem ainda enterravam o corpo do meu pai... hoje, sem cerimônia, deitam na mesma cama”. Nosso Hamlet irá confirmar a suspeita após um diálogo com o pai que lhe aparece em forma de fantasma. O fantasma lhe avisa:

⁸³ A chamarei de Ofélia embora o filme não tenha dado essa referência.

“Voltei meu filho, para te contar, e para que minha alma encontre paz entre os mortos
Não morri, teu tio... Meu irmão, tirou-me a vida e a mulher... negra ambição.
Coisa nenhuma urdas contra tua mãe... deixa aos céus e aos espíritos, espinhos que ela já traz no peito... quanto ao teu tio, o alvitre é teu... Adeus, não me esqueças.”

A partir dessa revelação, Omeleto finge estar maluco. Teatral, faz caras e bocas, joga-se no colo dos colegas, finge-se alheio aos problemas domésticos. Próximo a sua amada, Omeleto reproduz a cena de Hamlet com a caveira, só que dessa vez, dirigindo-se a uma caveira bovina:

Matam meu pai. Prostituem minha mãe. Tomam o que é meu. Eu, vadio dos mais vis... não mexo nenhum dedo... não verto nenhuma lágrima... ouvi dizer que tem gente que já chorou por Hécuba, sem nunca saber o que é, ou quem fora, Hécuba... não, não sou homem. Devo ser um homeleto... ser ou não ser, morrer p'ra dormir, dormir p'ra sonhar...
E ainda:
“To be or not to be?”

Não deixa de ser cômica essa *esculhambação* da peça trágica de Shakespeare. *Meu nome é Tonho* e, mais intensamente, *A herança*, ao mesmo tempo em que trafegam na contramão do cinema de representação do nacional, concretizam uma das suas mais fiéis expressões. O arremedo da literatura e do cinema internacional se mostram menos amarrados as suas estéticas e enredos e mais propensos a toda sorte de crítica social.

A consciência do atraso de que tratamos no primeiro capítulo ganha uma expressão muito singular no caipira de Candeias já que ele desestabiliza tanto o discurso da revolução quanto da celebração do estado de espírito do homem do campo. Do mesmo modo, ocorre com o repisado tema da cópia, encarado com audácia pelo arranjo da palavra que não é traduzida para o português, mas transformada em mudez.

A herança concretiza a incapacidade de expressão do cinema brasileiro: ungido a fazer de sua cultura equivalente à grande cultura do outro ou a macaquear a excelência estrangeira sob cor local, o cinema brasileiro fica sem expressão. (ARTHUSO, 2015).

“No único momento em que a palavra conduz a ação”⁸⁴, Omeleto, inconformado com sua própria passividade, resolve armar uma emboscada para desmascarar o tio. Diferentemente da peça de Shakespeare, na qual o protagonista encena uma peça de teatro em que conta a verdadeira história da morte de seu pai, Omeleto elege a moda de viola como meio para desmoralizar o tio assassino. Combinado com violeiros do “Circo dos Irmãos”, que se encontra na cidade, ele mesmo escreve a moda que será cantada na presença de sua mãe, familiares e companheiros. Transcrevo a parte final da canção:

1 um casal era feliz
 2 os dois vinha da nobreza
 3 e muitas festança dava
 4 que ficava uma beleza
 5 alegrava o pessoal de toda a redondeza
 6 uma festa no fazendão
 7 pobre e rico convidado
 8 a alegria era geral
 9 cantador sendo aclamado
 10 todo mundo já dançava
 11 o catira tava animado
 12 minha querida mulher
 13 se um dia eu faltar
 14 pois tudo aqui na terra um dia vai acabar
 15 arrume um bom marido que é pra logo assim casar
 16 o marido assim falava pra mulher que assim arresponhia
 17 fazendo-lhe muitas juras
 18 o tanto que ela podia
 19 se um dia ele morresse
 20 morrer junto ela queria
 21 veja bem o que se deu
 22 veja bem que maldição
 23 tava no meio da festa
 24 no meio da animação
 25 quando veio caiu morto
 26 foi tamanha confusão
 27 como pode um homem bom

⁸⁴ (RODRIGUES, João Carlos. *A herança*. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/candeias/filmes/longas/04_03_04.p hp. Acesso em: 23/10/2015).

28 toda gente perguntava
29 morrer tão de repente
30 de boa saúde gozava
31 só podia ser nó nas tripas
32 o jeito que ele rolava
33 pouco tempo se passou
34 casamento assucedeu
35 o espanto foi geral
36 mas foi assim que aconteceu
37 a mulher do fazendeiro
38 ao cunhado ela se deu
[incompreensível]
39 Aos depois se ficou sabendo
40 que não foi morte morrida
41 que foi coisa preparada
42 por gente muito fingida

Ao se dar conta da própria biografia, o fraticida retira-se do circo. O ritmo lento dado à cena de meditação e oração do arrependido acompanha as câmeras que vão circundando por vários ângulos o homem e o espaço entre uma cruz cristã e uma igreja na qual adentra.

“tão fétido foi meu crime... até nos confins se sente o mau cheiro... Caim matou Abel, me disse o santo padre... não sei rezar... meus joelhos teimosos não vergam... me perdoe senhor e leve meu irmão para seu reino... terá perdão quem mata por dinheiro... por desejo?”

Omeleto, pronto para dar cabo da vida do tio como vingança pela morte do pai, prefere não matá-lo enquanto realiza suas orações, “é mandá-lo para o céu. [...] haverá céu?”. Ecoando a digressão do livro de Shakespeare.

Passado o momento de fúria, ocorre uma cena que aparenta apenas retratar um episódio cotidiano, mas que, ao final, sobrepõe a questão edípica na sua máxima potência. Adentrando o quarto da mãe (a personagem Gertrudes, na peça), que repousa contemplativa, Omeleto senta-se em frente a ela e num silêncio demorado e permeado de olhares, ambos procurando desvendar o pensamento alheio. “Seria o amor ou o desejo a razão do seu casamento?”. Soltando o cabelo, em frente à penteadeira, atrai o filho para perto do seu rosto.

Em outro momento, acontece uma miragem que confirma a atração de Omeleto pela própria mãe. Na fazenda do jagunço Manelão, Omeleto

irá confundir uma prostituta com sua mãe, que irá se insinuar para ele, o qual evidentemente, não recusará as investidas. O som ambiente fica por conta da conhecida canção caipira “Tristeza do Jeca”.

Voltado a primeira cena, com a verdadeira mãe, Omeleto é Assombrado com o olhar de censura de um indivíduo atrás da porta do quarto em que se encontra com ela. Omeleto acaba atirando sem querer nesta pessoa que é o pai de sua amada, que na peça leva o nome de Polônio. A morte do pai leva Ofélia à loucura. Pela primeira vez até então, ela esboça felicidade, mandando beijos aos céus, dançando, batendo palmas. Ofélia delira entre as flores do campo. O som de criança chorando, ao fundo, lembra a própria tristeza da órfã. Ela embala um cacho de banana como se fosse uma criança e, com um olhar amoroso, o entrega à viúva e seu esposo.

O tio, apressado para enviar o sobrinho novamente à capital, faz uma carta de recomendação para conhecidos e em seguida o despacha. Ao contrário do que acredita seu tio, Omeleto não desistiu de vingar-se. Pelo contrário, sai da propriedade da família disposto a encontrar algum parente aliado que ainda possa estar nas redondezas depois do evento do casamento. A surpresa se dá quando do encontro de Omeleto com Manelão, o mesmo de *Meu nome é Tonho*. Embora se trate do “falado e temido Manelão”, ele agora irá aparecer carregando carinhosamente uma criança no colo, com as roupas alinhadas, contrastando com sua fama de bárbaro.

No mesmo intervalo em que Omeleto procura um parceiro para executar sua vingança, o irmão de Ofélia retorna ao latifúndio e fica ciente de que seu pai foi assassinado e a irmã enlouqueceu. Também sedento por justiça, une-se ao patrão Claudio que lhe promete a “mão pesada da justiça” sobre o responsável pelas desgraças. Eis que se constituem os dois rivais de Omeleto.

A dupla procura um “mandingueiro” que os abençoa numa passagem curta, porém significativa. O mandingueiro, com uma cruz cristã no pescoço, curva-se diante de uma imagem católica para realizar seu pedido. Num discurso bem corriqueiro, o buscador de bênçãos adverte: “às vezes não acredito em mandingueiro... mas é bom a gente se escorar de todos os lados”.

Como em outros filmes de Candeias, aqui também há trechos que lembram documentários pela valorização do cotidiano e da simplicidade dos micro-eventos que se sucedem. É o caso do fragmento em que retirantes, “muitos com fome”, caminham, de pés descalços, carregando pertences na cabeça e se deslocam por um trajeto abandonado, imagem

que remete imediatamente aos migrantes das regiões semiáridas brasileira. A aparente superficialidade da câmera que perpassa o grupo, sem realçar pormenores, é um recurso a que Candeias recorre para fazer uma espécie de revelação social, pois evidencia, na maioria das vezes, uma desproporção socioeconômica, como é o caso dessa população.

Sozinho, Omeleto retorna à casa da família sendo recebido imediatamente com disparos dos “caboclos” que guardam seu tio. O conflito se segue e todos acabam feridos, começando por Gertrudes, terminando, tragicamente, com Omeleto, seu tio Claudio e Polônio mortos.

O final, trágico, acaba por sugerir uma moral, qual seja, o conteúdo do testamento que é escrito pelo herdeiro: “é meu desejo que minhas terras sejam entregues àqueles que nelas trabalham, que nelas nasceram”, fazendo uma referência aos trabalhadores da fazenda da família.



Figura 6: utilização de legendas

4.3 Zézero (1974)

No filme *Zézero* (1974), evidencia-se como Candeias abordou o ceticismo perante o desenvolvimento industrial. A cena inicial do filme mostra o protagonista em um ambiente rural, onde se depara com uma jovem que lhe apresenta uma coleção de objetos e imagens da modernidade, tais como: rádio, jornais da época (*O Pasquim*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de São Paulo*), fitas de celuloide, fotografias de celebridades (Pelé, Silvio Santos, Roberto Carlos) e mulheres sedutoras. Enquanto a moça, alegoria cosmopolita, convida o caipira a experimentar as maravilhas da cidade grande, uma canção no radinho de pilha adverte sobre o engodo da proposta.

1Escuita aqui meu irmão
 2Vamo canta nois dois juntos, mas presta muita atenção
 3Pra agradar os dois de cima temos que rimar aqui em “ão”
 4O que tem lá na cidade que não tem no meu sertão?
 5Que mexeu no teu juízo pra perder toda a razão
 6Largando mulher e filhos por aqui sem proteção
 7Brasileiro o que me disseram dá pra cá um violão
 8Na cidade tem fiado, sem vexame e amolação
 9Tem trabaio, tem trabaio e dinheiro de montão.
 10Silvio Santos e Chacrinha dando prêmio dando a mão
 11Tem Roberto e Wanderléias distraindo a geração
 12Mazzaropi no cinema, Rivelino no timão
 13Lá na vila tem Pelé pra agradar as multidão
 14Sem falar nas loterias, nas promessas de patrão
 15Dos carnê e outras coisa pra acabar com precisão
 16Por falar em gente prosa qual é sua opinião
 17Vou simbora dessas banda vou simbora do sertão
 18As notícia da cidade só fala da ocasião
 19Pra gente como a gente lá tem muita arrumação
 20Assunte aqui meu amigo que tá sorta a enganação
 21Te falaram maravilhas esqueceram a construção
 22Do jeito que as coisa vai te esconjuro meu irmão
 23Pra gente como a gente não se iluda com os bão
 24Se a gente não agarra duro ficamo sem arrumação
 25Tamo com rabo na cerca morrendo temporão

Nota-se, nessa canção, cantada ao ritmo de uma moda de viola, vários traços de alguns dialetos caipiras. Destaco algumas marcas fonéticas como a que aparece ainda na primeira linha, no emprego do verbo *escutar* no imperativo, que ganha um “i” e se transforma em “escuitar”, arcaísmo herdado da língua espanhola⁸⁵. Outros termos como “nois” (2), trabaio (9) também apresentam ditongação. Temáticas do cotidiano presentes na letra como façanhas do caipira e emblemas da cultura de massa como a música, o futebol e o cinema denotam a ambiguidade que se instala no processo de migração.

⁸⁵ ESCUITÁ(R), escutar, v. t. | Forma arc. Na "Cron. do Cond." acha-se escuytas = espias, sentinelas. - "Filho, ascuyta os preceptos do mestre..." ("Regra de S. Bento", séc. XIII-XIV).

Não resistindo aos apelos convidativos da moça, o rapaz decide partir para a cidade grande, no caso, a metrópole São Paulo. Na despedida da família pobre, composta apenas de mulheres e crianças, cada rosto é focado em seus detalhes, bem como a vestimenta simples e a expressão da esposa desconsolada e chorosa. A câmera então retrocede o plano até onde está o protagonista acenando e, ao mesmo tempo, revela uma vila com poucas casas e uma igreja como cenário arcaico, que em breve será contrastado com o urbano.

O cineasta faz, então, uma intervenção com colagens do rosto do deslumbrado caipira em folhas de jornais, em que ele aparece entre ambientes de riqueza, ceias fartas, moedas, edifícios modernos. Os recortes que se sucedem em ritmo acelerado abreviam a única forma em que ele se encaixa neste ambiente: artificialmente. A trajetória por vir em nada se parece com a imaginada que, ao contrário de acolhedora, nega ao imigrante a possibilidade de ventura.

Ao chegar na metrópole, carregando apenas uma pequena sacola de pano, vestindo camisa xadrez e chapéu, a câmera nos ajuda a percorrer o olhar do personagem que vai, aos poucos, desvendando o novo cenário. Novamente, os planos se intercalam entre *flashes* próximos e a apresentação ao espectador de uma visão ampla, a céu aberto, do cenário. Acompanhando, ouve-se apenas som de tambores que oferecem à cena um ritmo diferenciado do encontrado no interior.



Figura 7: chegada de Zézero na metrópole

Neste sentido, Zézero se inscreve como uma metáfora dos milhares de migrantes que fizeram percurso semelhante. Exemplo dessa indistinção ocorre quando, ao ser contratado por uma empresa de

construção civil, divide o trabalho com outros homens parecidos em sua subordinação ao patrão. A sequência da chegada do patrão ao espaço sujo de trabalho dos seus funcionários é, talvez, por isso, uma das mais importantes do filme.

Acobertado por capatazes armados, a chegada do patrão se assemelha a uma marcha militar, inclusive porque há o som de tambores ao fundo simulando o ritmo. A presença do homem bem vestido, com uma maleta na mão, impõe a todo o ambiente um clima opressivo. Ouve-se o som de cães raivosos grunhindo que acompanha os closes nos olhos dos capatazes e, aos poucos, os funcionários, que, como destacado, são analfabetos e vão sendo chamados para receber o salário do mês e deixar sua digital como testemunho.

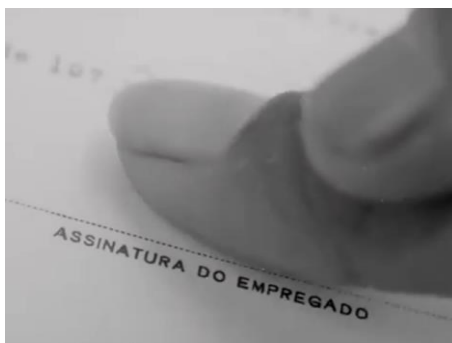


Figura 8: assinatura dos empregados analfabetos

É evidente que a mudança brusca, sem assistência e solitária, de uma região para outra do país não poderia se realizar facilmente. Sobretudo, pela inaptidão em se incluir na lógica de trabalho e consumo que se realiza nas sociedades urbanas.

Sob esse ponto de vista, o homem rústico vive uma aventura frequentemente dramática, em que os padrões mínimos tradicionalmente estabelecidos se tornam padrões de miséria, pois agora são confrontados aos que a civilização pode teoricamente proporcionar. Se encarmos a miséria do ângulo sociológico, como privação extrema dos bens considerados necessários a cada

cultura, veremos, com efeito, que ela existe por comparação. (CANDIDO, 2010, p.255).

O livro do sociólogo que foi publicado um ano após o lançamento do filme (1975) dialoga com a percepção do diretor sobre o confronto entre sociedade “rústica” e sociedade “civilizada”. No filme, o protagonista não consegue resistir ao vislumbre da sociedade de consumo, “os bens considerados necessários” da cultura do outro passam a ser necessários para si mesmo.

Como dito no primeiro capítulo, datado no período em que o filme foi produzido, era predominante a chamada “consciência catastrófica do atraso”, posição que se explicita no filme, ao retratar tanto o ambiente rural quanto o urbano contaminados pela miséria, analfabetismo e as complexas relações de poder entre mercado, política e economia.

A personagem Joze Necas Só (Zézero) é exemplo do distanciamento em relação a uma imagem idílica do homem do campo, pois não se verifica uma idealização do estereótipo do caipira. Zézero é ingênuo, porém não apresenta doçura alguma e nenhuma ligação especial com a natureza. Pelo contrário, assim como os “marginais” urbanos, preocupa-se substancialmente com sua sobrevivência diária.

A esperança que Zézero aparentava ter no início da narrativa vai sendo escancarada rapidamente e violentamente como impossibilidade ao espectador. Cumprindo seu destino, o homem, em poucos instantes, assimila a rotina do trabalho braçal e, ainda esperançoso, ilude-se com a loteca.

O ritmo dos tambores que, progressivamente, aumentam de velocidade, ajudam o espectador a acompanhar a transformação de retirante a morador da margem do rio Tietê, marginal. A partir daí, o ritmo é conhecido: exploração pelo patrão, moradia precária e exclusão social. Na montagem de Candeias, no entanto, nada se omite: entre os objetos do pequeno barraco, o indispensável radinho de pilha, as fotos de mulheres nuas e as malas, memória do êxodo.

Entre os objetos que seleciona Candeias, vale a pena citar a presença da escrita nas cartas periódicas, repletas de erros de ortografia, que envia a sua esposa no interior, os carnês de loteria que, em certo momento, se empilham, dada a sua quantidade e os papéis do PIS, Programa de Integração Social. Também os sons dos radinhos de pilha, presença constante no filme, servem de porta-voz para interpretação da obra.

Duas situações são essenciais no filme, porque ambas tratam da relação da personagem com o erotismo, uma das motivações da sua

partida. A expectativa de encontro com as mulheres sensuais das revistas acaba logo que, ao receber o primeiro salário, encontra uma jovem que descobre ser uma prostituta. Ainda nesse primeiro encontro e ainda com dinheiro para pagar o serviço, o envolvimento ocorre no matagal, sem nenhum tipo de conforto ou privacidade.

Na penúltima sequência do personagem na cidade, insatisfeito com a recusa de uma prostituta, faz uma tentativa de estupro. O longo plano de quatro minutos no qual ocorre o episódio é acompanhado pelo ritmo de tambores e do som de cachorros brigando. “A hostilidade final da prostituta que obteve algum dinheiro ilustra o conceito de que a natureza do sexo pago e do forçado é necessariamente a mesma.”⁸⁶

A sequência quase sem cortes é poderosa, tanto pelo uso da violência física, pela nudez e a resistência da moça, quanto pelo ambiente devastado em torno do rio, a miséria e sordidez que esgota a lista de derrotas e desilusões da personagem. Como bem apontou Ruy Gardnier (2000):

Com três linhas-mestras: o sexo como economia, o poder como algo que deve ser abolido e a necessidade da existência individual dentro de um mundo infernal (esteja onde se esteja). Em Candeias o sexo não é psicológico ou interiorizado. Ele existe como aquilo que se troca (no caso do amor, mesmo que raro em seus filmes), se dá (prostituição) ou se toma (estupro). Presença constante nos filmes de Candeias, o sexo exprime bem o perfil dos seus personagens: nunca com um anteparo superior (a transcendência de Deus, o paternalismo do Estado) nem com um substrato psicológico (amor burguês, "ideais", consciência), ele desenvolve-se de acordo com as necessidades das condições vitais dos personagens. Um cinema materialista, um cinema da imanência. (GARDNIER, 2000, sem paginação)

E, finalmente, Joze ganha na loteca e é nesse momento que ele usa a fala pela primeira vez no filme: “puta que pariu, ganhei”, e a frase repetida diversas vezes. Aparentemente feliz, chega de carro, com presentes e bem vestido de volta à pequena cidade. Só então descobre que

⁸⁶ (GOMES, 2014, sem paginação).

sua família morreu, inclusive sua esposa, Rosinha, fazendo com que novamente suas possibilidades de desfrutar a vida desmoronem. O espectador habituado a derradeiras redensões também frustra-se, já que o retorno às origens não finaliza o ciclo de miséria.

A derrota sobre a qual disserta Candeias nesse filme não se refere somente à falta de solução para os problemas modernos. Além do abandono das utopias cinemanovistas, aqui o personagem é condenado desde o início por estar no Terceiro Mundo. “Esses arquétipos tradicionais de certo anarquismo, de certa literatura, e de certo cinema são, porém, sufocados em *Zézero* pela mais crua desesperança⁸⁷”.

A jornada cíclica do personagem que sai do sertão e para lá retorna rico finaliza com a moça que o iludiu sobre a metrópole, mandando que enfie o dinheiro conseguido “no cu”. A imagem final lembra a capa do disco de *Todos os olhos*, de Tom Zé, lançado um ano antes do filme, fazendo uma referência direta à tropicália, movimento do qual Tom Zé participou, juntamente com outros cantores e artistas. A tropicália fazia um resgate da Antropofagia Oswaldiana por meio da adoção de uma estética que valorizava a mistura da cultura popular brasileira com importações estrangeiras.



Figura 9 e Figura 10: cena final de Zezéero (1974) e capa do disco Todos os olhos (1973)

4.4 Candinho (1976)

⁸⁷ (GOMES, 2014, sem paginação)

Candinho (1976), juntamente com *Zézero* (1974) e *A visita do velho senhor* (1976), compõem o que Candeias nomeou de trilogia do “subterrâneo”, filmes realizados com baixo orçamento e “que o cara tem que fazer sem compromisso nem com público nem com a Censura”⁸⁸. Por não ter sido enviado para análise da censura, a sua exibição se restringiu, na época, a salas não oficiais e a alguns críticos e interessados e com acesso exclusivo.

De acordo com o diretor, a ideia de filmar a história passou a existir depois de ouvir uma música mexicana, a qual narrava a história de um mineiro que, procurando Deus em todas as partes, acaba encontrando-o na casa do dono da mina na qual é operário. Adaptada à região do interior paulista, o personagem caipira percorre um caminho frequente entre os migrantes da cidade de São Paulo.

Candinho exhibe, ainda mais acentuadamente, a “deambulação”⁸⁹ do protagonista que passa a maior parte do média-metragem caminhando, confuso. Fabio Uchoa aborda boa parte da filmografia de Candeias, a partir da ideia de deslocamento e mobilidade, anteriormente empregada pelo neorrealismo italiano entre as décadas de 50 e 70. A dissertação do autor, a partir dessa escolha, concentra-se nos espaços urbanos ao qual o nosso protagonista irá passar. Pretendo, baseado em seu texto, recuperar tal questão, porém, focando no espaço rural.

O filme inicia com nosso protagonista, Candinho, ajudando a levantar seu pai caído em meio a um roçado no qual estava trabalhando. Os primeiros movimentos do rapaz deduzem um problema de locomoção associado a uma deficiência intelectual, em razão do comprometimento de algumas características físicas, tais como o andar desequilibrado e o tique de girar o corpo em 360 graus. Embora não se explique a origem e o tipo de deficiência de Candinho, não se pode ignorar que a desnutrição é uma das suas principais causas, sobretudo em espaços de pouca assistência médica.

Durante o tempo em que Candinho e seu pai se aproximam da casa do patrão, ouve-se uma moda de viola *gospel* entoada por um padre, transcrevo alguns trechos audíveis da letra:

1 Escuite aqui minha gente
2 Já cheguei com [...]

⁸⁸ (CANDEIAS, p.201)

⁸⁹ Empréstimo o termo de Fabio Uchoa na dissertação “Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias”, (2008).

3 Pra falar com os pobre, doente e também co's infeliz

Refrão:

4 Si ocês estão sofrenu

5 Por alguma pricisao

6 Ajoelhe na igreja com respeito e devoção

7 O senhor é só bondade

8 Arresolve com atenção

9 O senhor é pai dos pobres

10 Como reza sua oração

11 Ele tá em qualquer lugar

12 Ele é pai e muito bão

13 Dos homem que trabaia pra comprar um pouco de pão

14 O suor da sua cara e fazendo calo na mão

A reincidência da moda de viola também nesse filme se diferencia por ter um teor religioso, fato que nos lembra que a música caipira tem um elo indissociável com o catolicismo, uma vez que, relaciona-se com o cururu, ritmo e dança tupi, adaptado pelos jesuítas, a fim de catequizar os indígenas da região paulista.

Se encararmos, pois, as atividades lúdico-religiosas do caipira paulista numa perspectiva temporal, encontraremos sempre, associado a elas, o cururu. Sendo o Cururu denominador comum, é provavelmente a prática mais antiga e a que mais puramente lembrava ao índio catequizado e ao mameluco a vida tradicional da sua cultura de origem. (CANDIDO, 2012, p.49).

É simbólico, também, que a imagem da pequena igreja do povoado retorne a aparecer em cada nova circunstância da trajetória de Candinho, por vezes num tom fantasmático.



Figura 11 em primeiro plano o vulto de Candinho e ao fundo uma Igreja

Carregando seu pai, Candinho se aproxima do padre violeiro e recebe uma imagem que, como veremos, se tornará uma obsessão que guiará sua jornada. Esse acontecimento mostra a primeira caminhada deambulatória do filme. O andar instável das personagens filmadas a uma longa distância também acaba por revelar um cenário rural desocupado e improdutivo.

Constatando a invalidez do patriarca para o trabalho, o patrão dispara: “Não pode trabalhar. Vai embora.” E com ruídos de cão ao fundo, lança à própria sorte a família que morava nas proximidades da sede. Esse trecho, semelhante ao trecho do patrão de *Zézero*, explana a relação de classe na qual, mais uma vez, o caipira é empregado de um patrão raivoso e que mantém os funcionários em um regime de quase escravidão, podendo-os admitir ou dispensar sem cumprir nenhuma lei trabalhista.

A miséria na qual o bando é forçado a abandonar a propriedade se explica pela vestimenta simplória, os pés descalços e a pouquíssima bagagem que carregam. Candinho, por sua vez, leva consigo um quadro emoldurado com o rosto de um homem branco, com uma longa barba, que imediatamente nos lembra da imagem de Jesus Cristo. Incomodados com a insistência de Candinho, ao questioná-los sobre a localização do homem do retrato, os peões da propriedade expulsam o rapaz e roubam seu objeto.

Candinho vai ficando cada vez mais distante dos seus familiares e, por fim, chega a uma praça onde estão reunidas dezenas de pessoas. Aqui o *zoom* nos rostos dos figurantes já demonstra que Candinho adentrou um outro espaço social. Além dos frequentadores estarem bem vestidos, focam-se as máquinas fotográficas e as pequenas barracas com produtos à venda. A festa abriga um cortejo de folia de reis que é uma das expressões folclóricas do caipira.

Retomando os vaga-lumes de Pasolini, essa cena da folia é significativa porque nos lembra “tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes - seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado”⁹⁰.

Prosseguindo na caminhada, Candinho tropeça em si mesmo, rola no chão e repete inúmeras vezes o tique de girar em volta de si. Grunhindo palavras incompreensíveis para as pessoas e perguntando sobre o homem da tal foto, aproxima-se da zona urbana. O lugar caótico com o qual se depara é apreendido com minúcia pela “subjativa indireta livre”, que permite ao expectador adentrar lado a lado de Candinho nesse espaço porquanto ele caminha. A câmera fica parada, apenas absorvendo as impressões do personagem.



Figura 12: subjativa indireta livre

Curiosamente, as pessoas abordadas por Candinho são as que mais frequentam a rua e seus acostamentos como catadores de lixo, carregadores e prostitutas. Deslocando-se para uma favela, encontra uma moça vestida com roupas que lembram a maneira de vestir de países andinos, composta por um xale listrado e chapéu. De acordo com Candeias, ao incluir a personagem, pensava conectar o Brasil aos países vizinhos.

A mulher que não parece brasileira a minha intenção era dar a ideia de uma andina, de uma *chola*, que é o aborígene lá de cima dos Andes e que também tem um problema assim parecido com

⁹⁰ (DIDI-HUBEMAN, p.23).

o pobre brasileiro. A história dos tais terceiros mundos. (CANDEIAS, 2009, p.203).

Depois de mostrar a imagem da foto para a moça, ela passa a acompanhar Candinho na sua procura. Embora a canção avise que o homem que procura “tá em qualquer lugar”, Candinho aborda dezenas de populares no centro da cidade, sem nenhuma informação que o leve ao seu objetivo. Por vezes ignorado, divide alimento compartilhado por desconhecidos com sua companheira andina que, nesse momento, mostra-se também com algum tipo de doença mental, já que oferece comida a uma boneca que carrega como se fosse um bebê de colo.

A cena comovente explora a semelhança entre o local abandonado e miserável, que subsiste em meio à cidade, e a consequência desse mesmo desamparo em dois indivíduos com distúrbios mentais que, evidentemente, necessitam de tutores ou apoio do Estado. A ausência de voz em Candinho e, consequentemente, de comunicação verbal com sua companheira, não diminui a cumplicidade com que se esforçam para alimentar a boneca. Para completar o panorama, um ruído ininterrupto acompanha as imagens.



Figura 13: alimentação da boneca

Prosseguindo a deambulação, Candinho passa por cenários familiares como um campo de futebol improvisado e, lembrando *Zézero*, o espaço de uma construção civil e seus homens. A andina que até então se mantinha junto ao protagonista, dá-se conta da inviabilidade da busca e rasga a imagem de Jesus, abandonando também o companheiro.

Depois desse rompimento, a câmera passa a seguir um outro personagem que até então não havia aparecido ou se relacionado a Candinho. O homem, de chapéu, muitas guias no pescoço, brinco em uma das orelhas e vestido apenas com um paletó aberto, diverte-se com um

radinho de pilha, até que chegam dois jovens, um rapaz e uma moça para lhe pedir uma espécie de benção. Destaca-se, no rosto da moça, um certo ar solene de quem está diante de uma pessoa que exerce poder sobre ela.

Peculiarmente gravada em um ambiente fechado, a cena a seguir exhibe os dois jovens, ambos em pé e em um quarto sem móveis, mantendo uma relação sexual. Durante essa cena, no entanto, ocorrem diversas situações não convencionais que são instigantes para nossa análise. O primeiro movimento parte da moça, que por ter uma estatura baixa recorre a um tijolo que está no aposento, provavelmente porque já foi usado para o mesmo fim, para ficar numa altura confortável.

Ainda juntos, a moça acende um cigarro e, após finalizado o ato, descobre-se sem surpresa que se tratava de um “programa” e que a moça, mal vestida e mal maquiada, é explorada pelo senhor com quem anteriormente se comunicara. A faceta de denúncia social se completa após o corte entre a higiene feita pela moça com jornais escritos em língua francesa, que nada lhe dizem respeito, e o copo de leite pago com o dinheiro do programa, que alimenta os dois filhos pequenos.

Note-se que este salto que Candeias faz da história principal do filme para outra totalmente alheia, reflete a intenção de citar, de forma bastante direta, a questão que será recorrente da prostituição. Ainda nessa abordagem, o cafetão que explora a mãe das crianças, deita-se ao lado delas e toma o leite destinado aos infantes.

Ignorado por todos e com a missão fracassada de encontrar o paradeiro de Jesus, Candinho retorna à propriedade de onde partira com destino à metrópole. Logo ao adentrar a sala da casa do dono da propriedade, dá de cara com o homem por quem procurava. Com uma coroa na cabeça e com uma bata branca, o homem que Candinho imaginava humilde e amigo dos pobres, apenas o é na vestimenta.

4.5 Manelão, o caçador de orelhas (1982)

Mais de cinco anos após gravar *O Candinho*, Candeias volta a produzir um novo filme, agora um longa-metragem de 1h e 20min. *Manelão, o caçador de orelhas* (1982) é o primeiro, dos filmes aqui estudados, em cores, propriedade que transforma a fotografia e compõe um dado a mais na narrativa. Além das cores, evidenciam-se mudanças expressivas na qualidade da filmagem e no estilo de filmar. Pode-se afirmar que, embora o filme mantenha a *assinatura* de Candeias, a diminuição de elementos experimentais, a presença da voz e fala dos

personagens e a fidelidade narrativa a apenas um protagonista são mudanças notáveis no percurso do diretor.



Figura 14: cartaz do filme *Manelão: caçador de orelhas*

Repetindo o movimento de Tonho em *Meu nome é Tonho*, o protagonista Manelão despede-se da família ainda na primeira cena, quando recebe um conselho de um homem com reconhecível sotaque caipira: “e vê se toma juízo: muié também mata”, dando a entender que a partida se justifica pela procura de ajuda médica para uma doença venérea. O ângulo da câmera permite entrever somente os pés descalços que montam em um cavalo e um cachorro, acompanhando a partida.

Após o corte, acompanhamos Manelão saindo da propriedade rural em meio a alguns animais como bois e cavalos. Em panorama, vê-se que há uma espécie de vila com algumas casas, igreja e os sons de vacas e bois mugindo, pássaros cantando e cachorros latindo.

Metendo-se a jogar truco com alguns homens desconhecidos, Manelão perde o seu cavalo no jogo. A pé e doente, chega na cidade enquanto uma música com base de flauta e um tom muito triste acompanha seu andar lento e vago. Para compor a cena, Candeias utiliza o *zoom* tanto para nos mostrar a arquitetura da cidadezinha quanto para fazer os cortes dessa caminhada.

O que sobrou da montaria do cavalo perdido é vendida a troco de rapaduras em uma pequena vendinha. Manelão e o negociante trocam apenas algumas palavras e, ao ser questionado sobre o seu destino, responde: “ainda não sei”. Em comum com os protagonistas Candinho e Tonho, também não há direção certa para a caminhada do nosso personagem.

Ao encontrar uma farmácia, no entanto, decide sentar-se em frente e esperar alguma ajuda para sua moléstia que, além de doer, começa a afetar sua sensibilidade mental. Ao ser abordado pelo farmacêutico, Manelão declara: “acho que tô doente. Peguei de muié”. Adentrando a farmácia, o bem-vestido farmacêutico encontra um outro homem e comenta sobre o doente e sua impossibilidade de realizar o pagamento do tratamento.

Imprevisivelmente, é esse homem, estranho a Manelão até esse evento, quem irá lhe conferir um rumo. Prometendo pagar as contas do tratamento de saúde e abrigar o doente durante a convalescência, propõe que em troca ele mate o assassino de seu filho, apresentando a orelha como prova do serviço.

“ - (contratante) - A gente podia propor uma barganha: ele botá as oreia do excomungado que matô meu filho no pé da santa cruz até o fim do mês e eu levo ele lá pra casa, pago os remédio e dô trabaio pra pagá as conta dele.

- (farmacêutico) - A gente pode vê. Porque arranja outro por aqui não vai ser fácil.

- (farmacêutico) Já que você ouviu tudo. O que você acha?

- (Manelão) Nunca matei. É a minha vara de mijo ou a oreia. Acho que vou matá.”

Novamente presente, o sistema não baseado no mercado, também conhecido como barganha, troca ou escambo, ganha significado quando se repete várias vezes na filmografia do diretor⁹¹. É sabido que predominam na economia caipira, relações de trocas materiais, de serviço ou simbólicas. Nesse caso específico, uma distinção desse sistema fica evidente quando se oferece uma barganha a um homem que está em situação de vulnerabilidade econômica e física.

A decisão do indivíduo de aceitar ou não a proposta, portanto, o coloca diante da possibilidade de padecer caso não consiga tratamento de saúde por outros meios. Embora possa se alegar a existência de outras soluções, de qualquer forma, essa parece ser a mais acessível e imediata a Manelão. Por essa razão, mesmo sem detalhar o acordo ele parte para a propriedade do novo “patrão”.

⁹¹ Em outra ocasião, Manelão irá sugerir a uma moça que mantenha relações sexuais com ele em troca de uma vingança cobrada por ele.

Acomodado em um galpão aberto, recebe ali mesmo a consulta do farmacêutico. Recuperado do problema físico, desloca-se a cavalo para um local repleto de cupins onde se realizará a morte encomendada. Candeias utiliza essa gravação ao ar livre, de maneira que se destaque a paisagem. Para tal, usa as sobras das árvores e cupins, e o recurso de se estender um plano após findada a ação. O resultado é uma composição terrosa e expressiva, como se vê na sequência em que Manelão se prepara para disparar contra a vítima:



Figura 15: exemplo de enquadramento

Utilizando a câmera subjetiva, podemos acompanhar de muito perto as sensações daquela que é a primeira experiência de assassinato de Manelão. Primeiro a hesitação e medo e, depois, a pontaria certa e a concentração que acabam derrubando o inimigo do cavalo. Incorporada à subjetiva, um close frontal faz com que o olhar e o cano da espingarda pareçam mirados para nós, espectadores, aumentando ainda mais a sensação de proximidade da cena.

Após a morte da vítima, Manelão aproxima-se, retira o chapéu e faz um sinal da cruz, olhando para o céu. O pedido de perdão imediatamente após o crime revela que ainda que cumprido, não há satisfação pela realização. “Que Deus não me castiga” é a frase que comprova a contradição.

Ainda inconformado, faz o caminho de volta à propriedade, sonhando em uma salvação para sua situação: “Os crioulo dos bandeirante podia ter esquecido de pegar alguma pedra de ouro, de diamante, pra mim achá.” Fazendo, nesse momento, uma referência histórica ao sistema de escravidão, na qual os bandeirantes paulistas utilizavam-se de mão de obra escrava negra para a exploração mineral na região onde se passa a trama.

Após deixar a orelha no local do crime que deu fim à vida do filho do mandante, Manelão ganha de presente a arma que virá a ser o seu instrumento de trabalho. O período que amarra esse episódio, até a chegada do personagem na sede do seu contratante, é preenchido com imagens de um bando de bois caminhando lentamente por uma estrada escoltados por peões. Anteriormente, no deslocamento de Manelão até a farmácia, o mesmo recurso foi usado. É curioso o efeito que se dá ao intercalar a marcha dos animais com a caminhada ininterrupta humana. A metáfora óbvia de uma “vida de gado” materializa-se, sobretudo associada a um ruído de engrenagem intermitente ao fundo.

De volta à casa do mandante, a falta de comunicação e disposição para o diálogo entre os personagens torna o trecho cômico. Encontram-se no recinto Manelão e o casal de donos da propriedade e há somente silêncio e troca de olhares. A senhora da casa oferece um banho de lava-pés à Manelão que questiona: “será que não faz mal lavar os pés com fome?”. Atendendo ao disfarçado pedido, serve-se, na panela, um prato de comida com arroz, feijão, ovo e algumas verduras. O modo rápido com que são feitos os cortes entre um objeto e outro da casa revela a singeleza do local; não há luxo nem supérfluos, apenas o básico.

Na sequência, a moça distancia-se do rancho, recolhe uma espiga de milho e escolhe um local para realizar suas necessidades. Manelão a persegue discretamente para observar a ação. Menos discreta é a câmera, que não oculta o corpo da moça e nem o de Manelão, que vai também realizar suas necessidades enquanto imagina um corpo nu feminino movimentando-se.

Tanto assim que a libido de Manelão é acordada pelo ato da excreção por parte de uma mulher, além da sua própria. Candeias liga indelevelmente as necessidades fisiológicas. Que, no caso de Manelão, serão resolvidas com vacas, éguas, cadelas, putas, todas tratadas da mesma forma. Todas as cenas de sexo são completamente anti-eróticas. Sexo não é fetiche, é um fato. (VALENTE, 2001).

Como foi sugerido na citação, impossibilitado de realizar qualquer fantasia com a moça, Manelão irá perseguir alguns animais do lugar em busca de sexo. Discrepante do restante das cenas, quando está em contato com os animais, o homem fala muito, ora xingando os animais que

enfrentam suas investidas, ora sendo amável com a égua que consegue levar para um canto da fazenda.

A data do filme em questão diz muito sobre a inserção de uma cena de zoofilia, até então inédita, na filmografia aqui analisada. Isso porque, entre metade da década de 70 e início de 80, houve na Boca do lixo, inúmeras produções do gênero pornochanchada, no qual os atos sexuais são apenas sugeridos e não efetivamente mostrados, estimulando a imaginação do espectador.

Na cena seguinte, a temática erótica predomina, agora inserindo o telespectador no ambiente de prostituição de um bordel. Moças velhas, jovens, brancas e negras interceptam e atendem os homens da vila em antigo casarão pintado de cal. Ameaçada por um deles, uma das moças obriga-se a ficar nua e a dançar com o cliente. A cena, que se estende por alguns minutos, concentra-se no olhar de uma prostituta idosa, que acompanha o drama da mais jovem com um olhar ofendido. Para completar, ao amanhecer, os clientes vão embora sem pagar o serviço prestado.



Figura 16: senhora observando a dança alheia

Em outro trecho do filme, o mesmo homem que ameaçou e não pagou a dívida no lugar retorna, fazendo outras ameaças. Dessa vez, entretanto, a prostituta está armada e recusa-se a atendê-lo. Espantado, o homem vai embora do local.

Candeias insistirá na temática da prostituição rural ainda em outra ocasião, quando outra moça, momentos antes da sujeição sexual pensa: “era muito melhor ser puta na cidade. Aqui a gente não pode nem refugá os hôme se não o dotô pode não gostar e o Filó falou que ele é muito brabo. Vou falar pro Filó que não tô mais guetando, porquera.” Recorro novamente a Uchoa:

Trata-se da afirmação do homem como um machão, num mundo onde a violência corresponde às relações de poder entre homens e mulheres. Em tais filmes não há uma pornografia propriamente dita. Em histórias repletas de grosseria, o ato sexual denota a vitória de um sobre o outro (do machão sobre a virgem). (UCHOA, 2011, p. 04).

Feita a fama de matador, Manelão prossegue arrumando serviços com outros interessados em assassinar inimigos. A partir desse ponto, Candeias investe em mostrar situações comuns no espaço por onde o personagem circula. Por isso, retardam-se as ações principais para mostrar um cavalo sendo domado, o funcionamento de máquina de moer cana movida a força mecânica dos cavalos, objetos domésticos etc.

Numa dessas passagens, acontece uma das poucas tentativas de diálogo que envolve uma mulher. A questão que é colocada pelo marido é se ela concorda em vingar-se do homem que tirou a virgindade da filha. O modo com que ele se dirige a ela é carinhoso, porém, nota-se que não há cumplicidade no casal pela resposta da senhora, que apenas gesticula afirmativamente com a cabeça.

Na última morte encomendada para Manelão, há uma patente mudança de comportamento relativa ao sofrimento alheio. Diferentemente do primeiro assassinato, agora não há receio ao atirar tampouco em mulheres e crianças, o que espanta até mesmo seu colega de profissão. Ao atirar em um pai diante do filho, no entanto, Manelão guarda a imagem do rosto do menino, triste, e percebe “tô meio que me estranhando”.

De volta à casa do “patrão”, Manelão atira e o mata, aparentemente sem motivo. Ciente do perigo que corre, Manelão prepara-se para fugir do local com uma das prostitutas locais. O bando de homens repete sem cessar: “matarô o dotô”. Até que um deles, menos perdido após a morte do patrão discursa:

Eu já sei da desgraceira. Mataram o vosso doutor,
mas matar o matador é fazer baita besteira. Quem
morreu já é defunto, agora assunte pra uma coisa
Se não tivesse doutor não tinha matador
Morreu tá bem morrido, uai
Morreu quem tinha de morrer, ô gente.

Não fosse pelas últimas palavras, aparentemente, a morte pareceria despropositada. No entanto, a evidência de um ressentimento quanto ao destino articulado pelo interesse do patrão demonstra, mais uma vez, um desprezo pela hierarquia que se faz até na hora de chorar a morte do “dotô”.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao optar pelo tema do Regionalismo e da dependência cultural no primeiro capítulo deste trabalho, conclui-se que a problemática da filiação dos autores ao polêmico gênero não se resolve em termos de período histórico, tampouco de orientação estética. O que vem sustentando o status de regionalista de uma obra literária é, sobretudo, uma categoria *crítica* que confere “sua denominação a partir da matéria sobre a qual escrevem – o sertão ou a região – e não necessariamente a partir da forma com a qual escrevem o fato literário como tal”⁹².

Conforme se verificará acerca das inúmeras transformações do regionalismo, é o distanciamento que a obra literária ou cinematográfica e o seu autor ou diretor mantém, deliberadamente ou não, com grandes centros urbanos, que permite considerar (ou não) sua obra pertencente a um tipo de gênero. Adoto esse critério para selecionar meu objeto de estudo, para o qual esse distanciamento implica a tensão entre o desenvolvimento industrial e a marginalidade social e política dos caipiras.

Justifica-se a escolha do cinema como principal manifestação artística deste trabalho porque ele abriga, especialmente após a década de 60, as discussões sobre o regional, nacional e caipira, realizadas inicialmente pela literatura. Ao abordar parte da obra cinematográfica de Ozualdo Candeias, notou-se um agudo e perspicaz diálogo do cineasta com essas questões, fato que se realiza na ambientação narrativa dos filmes no “sertão” paulista e pela discussão implicada ao abordar a difícil ou impossível integração desses personagens com a sociedade urbana. Candeias, ao contrário de autores contemporâneos, não recusa a associação com o Regionalismo, mas aproveita-se dela para debater a permanência dos problemas sociais e da pobreza frente à intensa modernização. “E resolvi fazer o cinema chamado Regionalista. Que todo mundo diz que hoje com a globalização é a grande estupidez, né”⁹³. Coerentemente com a citação, observa-se que Candeias tem a pretensão de realizar um cinema “regional” enfrentando os preconceitos que o termo carrega a fim de visibilizar a existência de problemas que são, sim, “domésticos” e próprios de um país desigual. A palavra dada ao diretor

⁹² (VICENTINI, 1998, p.41)

⁹³ Entrevista com Ozualdo Candeias. Disponível em: <http://tvcultura.emaais.com.br/provocacoes/provocacoes-41-com-ozualdo-candeias-bloco-02> Acesso em 01/11/2015.

em diversos momentos do texto explicita uma preocupação em situar o leitor na perspectiva individual e histórica da qual os filmes são indiretamente resultado.

A ausência de explicações mais detalhadas sobre a história individual do protagonista, mais do que proposital, serve à estética de Candeias, na qual os personagens são esvaziados e sobra apenas a “superfície”. Os destinos dos personagens, errantes por excelência, independentemente do caminho que traçam, sempre acabam retornando à mesma condição de violência ou abandono, nenhum deles é poupado. O riso, assim como o silêncio, quase sempre indicam uma dor perene, resultado da “tragédia íntima de existir” sob um estado *catastrófico* de infortúnio.

São geralmente personagens que, não se integrando ao meio social em que vivem, revelam uma desesperança e uma impotência em tratar com um mundo em mudança. Parecem habitar uma zona de fronteira na qual diferentes valores são intercambiados, não havendo definições precisas que possam nortear suas atitudes. (GAMO, 2000, p. 11).

Notabiliza-se o senso estético e político-social das suas marcas autorais que foram demonstradas no decorrer da leitura dos filmes aqui apresentados. Essencial para a definição de Candeias, como objeto de estudo, são também as contribuições de autor inventivo e experimental, recorrendo às colagens, a uma rica sonoplastia e ao estilo narrativo “fragmentado”, com cortes bruscos e enquadramentos imprevistos.

A relação extrafílmica que convoca, ao dialogar com o cinema brasileiro anterior à sua produção, exprime-se pelo olhar debochado em detrimento da seriedade com que o cinema vinha buscando, no homem sertanejo, a alegoria para o típico homem “brasileiro”. A configuração de sujeitos com identidades maleáveis, caipiras sempre em movimento, personagens propensas ao consumo de entretenimento e confrontadas com a “subjetividade burguesa”, expressa uma renúncia em adotar apenas um ambiente ou um tipo especial e padronizado para representar a assimétrica população nacional.

Os ruídos que se repetem na banda sonora e as ruínas que não cessam de aparecer sob formas metafóricas induzem à inquietação e à perturbação do espectador e, é por essa via, que se tem acesso à *vocação*

documental de Candeias, tantas vezes apontada pela sua fortuna crítica. A recente edição da *Revista Cinética*, dedicada à obra de Candeias, e o interesse acadêmico pelo diretor demonstram o permanente chamado para problemas mal resolvidos e para a potência do seu cinema provocativo.

É impossível não notar como, diante do rompimento violento dos ideais cinemanovistas, em pleno recrudescimento da repressão, surge uma poética da ruína e da superfície que vem esboçar um rearranjo das coordenadas do cinema brasileiro daí em diante. É como se Candeias, em meio à fragmentação dos compromissos e das utopias do Cinema Novo, apanhasse os cacos espalhados pelo chão e com eles construísse uma filmografia inteiramente composta de estilhaços, buracos, ruínas que se movem. (GUIMARÃES, 2015, não paginado).

A poética de que trata o recente texto é visível em algumas imagens que foram selecionadas ao longo do último capítulo. Nelas, observa-se o cenário pelo qual os personagens caminham, em deambulação, e o olhar da câmera de Candeias. Como foi buscado demonstrar nesse trabalho, as ressignificações do Regionalismo, tomadas todas as implicações do termo aqui anotadas, chegam ao cinema de Candeias e a partir dele se ampliam.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, 1972. Disponível em < <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/> > Acesso em 02/03/2015. Texto fonte: ____ 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANTELO, Raul. *Lugares do menor*. In: Latin American Literary Review. Vol. 25, No. 50, (1997).

_____. _____. *Políticas canibais: do antropofágico ao antropomético*. In: Transgressão e modernidade. Ponta Grossa: EdUEPG, 2001.

_____. _____. *O lugar de Cyro Martins*. Revista Letras, v. 84, n. 2, 2011.

ALLONSO, Gustavo. *Oposição no sertão: a construção da distinção entre música caipira e música sertaneja*. "Outros Tempos—Pesquisa em Foco—História 10.15 (2013).

ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade*. In: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>> Texto fonte: *Obras Completas de Machado de Assis*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ARAÚJO, Adriana de Fatima. *O regionalismo como outro*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 28, p. 113-124, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus Editora, 2006.

BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo*. In: BENTES, Ivana(Org.). Ecos do cinema: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p.191-224

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. _____. *História concisa da literatura brasileira*. Editora São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. Vol. 75. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

BRANDÃO, Alessandra. *O chão de asfalto de Suely* (ou a anti-Cabíria do sertão de Ainouz). Estudos de cinema Socine IX (2008).

BRAGA, Grégore Silva. *Livro dos homens: intertextualidade e vozes narrativas*. Dissertação (teoria literária). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2013. 104folhas.

BUENO, Luís. *Antônio Cândido-Leitor de Graciliano Ramos*. Revista Letras. Curitiba: Editora UFPR 74, 2008, p.71-85.

_____. _____. *Nação, nações: os modernistas e a geração de 30*. São Paulo: Via Atlântica 7, 2004.

_____. _____. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EdUSP, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *As antenas de Ezra Pound*. In: Pound, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1989.

CAMPOS, Haroldo. *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. Boletim Bibliográfico Mário de Andrade, n. 44, 1983.

CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. Vol. 186. Brasiliense, 1999

CANDEIAS, Ozualdo. *Depoimento*. in Forumdoc.bh.2009. Catálogo do 13o Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de antropologia, cinema e vídeo.

_____, _____. *O cinema segundo Candeias*. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/candeias/biografia/02_05.php Acesso em: 14/10/2015

_____. _____. *Ozualdo Candeias Pedras e Sonhos no Cineboca*. Imprensa Oficial. São Paulo, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 12ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul (2011).

_____. _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. _____. *Literatura, espelho da América?*. Luso-Brazilian Review (1995).

_____. _____. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DRUMOND, J. N. *Fronteiras movediças: o hibridismo em Grande Sertão Veredas*. Disponível em: <http://hispanista.com.br/revista/Josina_fronteiras.pdf> : Acesso em 01/03/2015

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias de Estudos Culturais*. Distribuidora Autentica LTDA, 2001.

FONSECA, Jair Tadeu da. *Cinema, texto e performance: A vida em obra de Glauber Rocha*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).

FRESSATO, Soleni Biscouto. *O caipira Mazzaropi: imitação e popularidade*. In: _____. *Caipira Sim, Trouxa não – representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi*. Salvador: EDUFBA, 2011.

GAMO, Alessandro. *Aves sem Rumor: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. Diss. Dissertação (Mestrado) em Multimeios, apresentada à Unicamp, São Paulo, 2000.

GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2ª edição, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Anotações à margem do regionalismo*. Literatura e sociedade, São Paulo. n.5, 2000, p.44-55.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

_____. _____. _____. *ZÉZERO*. Disponível em http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/candeias/especiais/registro/06_03.php Acesso em: 28/08/2014

HATOUM, MILTON. ENTREVISTA. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/02/376409-milton-hatoum-cria-sua-cidade-encantada.shtml>. Acesso em 29 de setembro de 2015.

LANDER, Eduardo. *A Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*. Revista Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995, p.153-159

_____. _____. _____. *Velha praga? Regionalismo literário brasileiro*. In: PIZARRO, Ana. (Org). *América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994.v. 2, p. 665-702

LUZ, Júlio César Alves da. *Rostos Severinos: figuras do homem ordinário na ficção audiovisual brasileira*. 2013, 105f. Dissertação (mestrado). Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2013.

MAGALHÃES, Milena. *Considerações sobre o projeto: O regional como questão na literatura Brasileira contemporânea*”. In: " Anais do 3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira contemporânea O regional como questão na contemporaneidade: olhares transversais. Vilhena: 2012

NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. 1900.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PELLEGRINI, Tania. "Milton Hatoum e o regionalismo revisitado." *Luso-Brazilian Review* 41.1 (2004): 121-138.

PELINSEER, André Tessaro. "Olhares sobre o regionalismo literário brasileiro: uma perspectiva de estudo." *ANTARES: Letras e Humanidades* 4 (2011): 106-120.

PEREIRA, Ordilei Dias. *No rádio e nas telas: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2008. 261folhas.

POZENATO, José Clemente. *Algumas considerações sobre região e regionalidade*. Filosofia: diálogo de horizontes. Caxias do Sul: Educs(2001): 589-591.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1987.

RAMOS, Paulo Roberto. *Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema*. Estudos Avançados 21.59 (2007).

RANCIÈRE, Jacques. *Será que a arte resiste a alguma coisa*. In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

ROLNIK, Suely. *Subjetividade antropofágica* In: *Arte contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1998.

_____. _____. *Esquizoanálise e antropofagia*. E. Alliez. Gilles Deleuze: Uma vida filosófica. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: *Revolução do cinema novo*. Editora Cosac Naify, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. (1980)

_____. _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2004.

_____. _____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco – 2a ed. 2000.

SANTINI, Juliana. *A palavra que faz o passado: narrativa e tradição na literatura e no cinema brasileiros dos últimos anos*. Letras & Letras 27.2 (2012).

SENADOR, Daniela Pinto. *A Margem versus Terra em Transe: estudo sobre a ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico*. Caligrama (São Paulo) 1.3 (2005).

SCARPA, Paulo Cezar Almeida. *Transgressão, Mercado e Distinção: A Violência Extrema no Cinema*. Dissertação (mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras. 1987 p. 29-48.

SGANZERLA, Rogerio; IGNEZ, Helena. *A mulher de todos*. [5-11 de fevereiro de 1970]. Rio de Janeiro: Jornal O Pasquim, n.33. Entrevista disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/27/sganpasquim.htm>. Acesso em: 27/08/2014.

SILVA, Albert Stuart Rafael Pinto da, *Representações de Caipira nas Práticas Literárias de Cornélio Pires*. Piracicaba: Universidade Metodista de Piracicaba, 2008. (Dissertação de mestrado em Educação)

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG (2007).

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem.* São Paulo: Companhia das letras, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. "*O lu (g) ar dos sertões.*" O clarim e a oração: cem anos de Os sertões. São Paulo: Geração Editorial (2009).

TOLENTINO, Célia. *Deus escreve certo por linhas tortas.* A estética caipira de Santo Antônio e a vaca. Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien 99 (2012).

_____, _____. *O rural no cinema brasileiro.* Unesp, 2001.

VALENTE, Eduardo. *Manelão, o caçador de Orelhas (1982)*
Contracampo – Revista de Cinema. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/31/freiratoritura.htm>. Acesso em 14/10/2015.

VELOSO, Fernando A., André Villela, and Fabio Giambiagi. *Determinantes do "milagre" econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica.* Revista Brasileira de Economia 62.2 (2008).

VIEIRA, João Luiz. *Chanchada e a estética do lixo.* Revista Contracampo, n. 05, 2000.

VICENTINI, Albertina. *Regionalismo literário e sentidos do sertão.* Sociedade e cultura, v. 10, n. 2, 2008.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____, _____. *O cinema brasileiro moderno.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZAN, José Roberto. *Tradição e assimilação na música sertaneja.* XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA), Louisiana. 2008.

_____, _____. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. Eccos revista científica n.3 vol.1. 2001, p.105-122.

Referências filmográficas:

2 FILHOS de Francisco. Direção: Breno Silveira. Produção: Breno Silveira ; Emanuel Camargo; Leonardo Monteiro de Barros; Luciano Camargo; Luiz Noronha; Pedro Buarque de Hollanda; Pedro Guimarães; Rommel Marques. 2005

CÉU de Suely, O. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Walter Salles; Maurício Andrade Ramos; Hengameh Panahi; Thomas Häberle; Peter Rommel. São Paulo, 2006.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro, 1964.

ESTRADA da vida, A. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Dora Sverner Villas Boas; Luiz Carlos Villas Boas. Rio de Janeiro, 1980.

HERANÇA, A. Direção: Ozualdo Candeias. Produção: Cleusa Rillo; Antonio Alves Cury; Otavio Fernandes; Virgilio Roveda. São Paulo, 1970.

HOMEM que virou suco, O. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Assunção Hernandez. São Paulo, 1979.

MARGEM, A. Direção: Ozualdo Candeias. Produção: Ozualdo Candeias; Michael Saddi. São Paulo, 1967.

MARVADA carne, A. Direção: Andre Klotzel. Produção: Jacques Jover. Curitiba, 1986.

Candinho. Direção: Ozualdo Candeias. Produção: Ozualdo Candeias. São Paulo, 1976.

MANELÃO, o caçador de orelhas. Direção: Ozualdo Candeias. Produção: Ozualdo Candeias. São Paulo, Rio de Janeiro, 1981.

MEU nome é Tonho. Direção: Ozualdo Candeias. Produção: Augusto de Cervantes; Nilza de Lima. São Paulo: 1969.

NARRADORES de Javé. Direção: Eliane Caffé. Produção: Vânia Catani. Rio de Janeiro, 2002.

QUE horas ela volta? Direção: Anna Muylaert. Produção: Fabiano Gullane; Caio Gullane; Débora Ivanov; Gabriel Lacerda. São Paulo, 2015.

ZÉZERO. Direção: Ozualdo Candeias. Produção: Ozualdo Candeias. São Paulo, 1974.